القاهرة

أدب • فكر • فن



ثمرات الأوراق

لغة القصة

لقاءات فكرية بين المعرى والخيام

الشعراء الرومانسيون الانجليز

شارلوت برونتى وخيال المرأة الصاخب

من الطنبورة الى السمسمية

الحاسب بين نظرية الكم والنسبية

ايزيس ترقص على أنغام الشخاليل

رينوار : الرجل الذى رسم السعادة

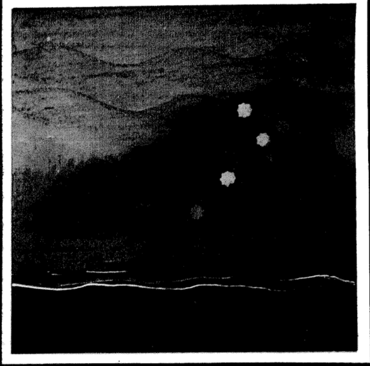


● تمثال من الفن المصرى القديم ٣٠٠٠ ق . م ●



● القاهرة ● العدد الرابع والخمسون ● الثلاثاء ١١ فبراير ١٩٨٦م ● ٢ جمادى الثانى ١٤٠٦هـ ●

● الثمن ٢٥ قرشاً ●



● زخارف عربية للفنان حسن غنيم ●



اللوحات المرافقة للمواد للفنان العالمى بابلو بيكاسو

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة .
د. سمير سرحان

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

نائب رئيس التحرير
د. أحمد عتمان

مدير التحرير
تحسين عبد الحى

المدير الفنى
محمود الهندى

سكرتيرا التحرير
شمس الدين موسى
عمر نجم

مجلس التحرير
د. أميمه كامل
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمى حجازى
د. نهاد صليحة
هانى الحلوانى
د. هيام أبو الحسين

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق . س - لبنان ٤٠٠ ق . ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

بعد عام

رئيس التحرير

بهذا العدد تبدأ « القاهرة » عامها الثانى .

وانقضاء عام من عمر الكائن الحى ، إنسانا كان أم مجلة ، أمر جدير بوقفة للتأمل ، يراجع فيها المرء ما أنجز ، ويقارن بينه وبين ما كان يأمل أن ينجز ، ويتعرف أخطاءه والأسباب التى أدت إلى وقوعها ، وانجازاته والعوامل التى أعانت على تحقيقها ، ليحاول أن يقلل من الأولى ، وليسعى إلى أن يستـزيـد من الثانية .

ولقد بدأنا عامنا الأول ببيان محدد للهدف من إصدار المجلة ، قلنا فيه إنها محاولة لتحريك الحياة الثقافية ، وإن طريقها لتحقيق هذا الهدف هو أن تفتح صفحاتها لكل الأقلام ، ولكل الاتجاهات ، ولكل المذاهب الفنية ، دون أن تتعصب لجيل ، أو تنحاز لمذهب ، أو تنتصر لاتجاه على اتجاه ، إيمانا منا بأن وجه مصر الثقافى هو كل هذه الأقلام وكل هذه الاتجاهات والمذاهب ، وأن ما يصلح منها للبقاء هو الذى سيبقى ، وأن خير وسيلة لتمييز هذا الصالح هو الحوار المفتوح دون قيد ، وأن الحكم الذى بيده أن يقضى لهذا بأن يبقى ولذاك بأن يتوارى هو القارىء وحده ، بشرط أن يلتزم جميع المتحاورين والكتاب والشعراء بالجدية والجدة والصدق ، ولهذا لم نضع إلا شرطا واحدا لما ننشره هو أن تتحقق فيه الجدة فى النظرة، والجدية فى التناول ، والصدق مع النفس فى الغاية .

كان هذا هدفنا ، وكان هذا طريقنا إليه منذ عام ، فماذا حققنا منه بعد أن إنقضى العام . . ؟ وهل استطعنا أن نلتزم هذا الطريق فلم نحد عنه أم أن الظروف لم تعن على هذا الإلتزام دائما ؟

أما عن الهدف ، وهو تحريك الحياة الثقافية ، فنظرة منك إلى المجلات الأخرى فى مصر وفى العالم العربى ، وإلى الصفحات الأدبية فى صحفنا الكبرى ، تنبئك بأننا حققنا ما كنا نبغى أو أكثره ، ويتجلى هذا فى الجدية والتجديد اللذين ظهرا فجأة فى هذه المجلات بعد أن شققنا الطريق ، وفى هذه العناية التى أضفتها الصحف على الثقافة والأدب ، والتى كانت مفتقدة قبل أن تصدر «القاهرة» . ويتأكد نجاحنا فى تحقيق هدفنا هذا حين تجد أسماء كتاب وشعراء لا يقل عددهم عن عشرة كانوا ناشئين ، أو مغمورين ، حين بدأت « القاهرة » تنشر لهم ، فإذا بأسمائهم تتصدر اليوم صفحات هذه الصحف والمجلات ، ككتاب وشعراء لهم دورهم الذى لا ينكر فى النشاط الأدبى والفنى اليوم . ولا أقول هذا منا على هؤلاء الكتاب والشعراء ، ولا على هذه لصحف والمجلات ، فلو لم يكن هؤلاء الشعراء والكتاب جديرين بما وصلوا إليه من نجاح ، ولو لم تكن لديهم مؤهلات هذا النجاح ، لما استطاعت « القاهرة » ولا مائة مجلة مثل « القاهرة » أن تصنع لهم شيئا أو تصنع منهم شيئا ، وإذا كان للقاهرة شىء من الفضل فهو جرأتها فى تقديمهم على صفحاتها ، بل وتفضيلهم على غيرهم من ذوى الأسماء المشهورة ، ولم يكن هذا التفضيل إلا لأن إنتاجهم أكثر جدة وجدية من إنتاج أولئك المشهورين . ولست أذيع سرا حين أقول إن بعض الأسماء اللامعة فى الحياة الثقافية غاضبة منا وعلينا لأننا لم نسع إليهم طالبين أن يمدونا بإنتاجهم ، وأننا حين قدموه إلينا مشكورين ، أخرنا نشره ، بل واعتذرنا فى بعض الأحيان عن نشره ، لا لشىء إلا لأننا وجدنا فى انتاج بعض الناشئين والمغمورين ما هو أجدر بالنشر ، وأحق بأن يقدم على انتاج بعض أولئك المشهورين . ولا يعنى هذا أننا جعلنا من نفسنا حكما على جودة انتاجهم أو رداءته ، كل ما فى الأمر أن صفحات المجلة محدودة ، فحين يدعو الأمر إلى الاختيار ، فإن الواجب فيما نرى كان يقضى بأن يقدم إنتاج الناشئين والمغمورين على انتاجهم ، إثراء للحياة الأدبية والثقافية بإضافة هذه الأسماء الجديدة إليها ، بدلا من أن تظل الدائرة مغلقة على بضعة أسماء مشهورة تقرأ لهم وعنهم فى كل مكان .

نحن لا نمن إذن على الكتاب والشعراء الذين قدمناهم فنجحوا ، كذلك لا نمنّ على المجلات والصحف التى جددت وجدّت ، واستعارت بعض من قدمت « القاهرة » من كتاب ومن أبواب ومن إخراج ، فهى لم تفعل إلا ما أتعبنا أنفسنا لتفعله ، فنحن نتصور أن دورنا فى الحياة الثقافية دور معاهد الأبحاث وحقول التجارب ، تبحث وتستنبت فى نطاق ضيق ، فإذا نجحت فى شىء فإنها تقدمه ــ استكمالا لرسالتها ــ ليطبق فى الحياة العامة على نطاق واسع . فهذا النشاط وهذه الجدة وهذا التجديد فى الصحف والمجلات الأخرى ليس إلا تحقيقا لهدفنا الذى حددناه من أول لحظة ، وهو تحريك الحياة الثقافية .

على أن نجاحنا فى تحقيق هدفنا هذا لم يقتصر على تنشيط الآخرين ، فقد قدمنا خلال هذا العام ثلاثة وستين وثلاثمائة كاتب وشاعر تستطيع أن تعرفهم إذا رجعت إلى الفهرس السنوى للكتاب الذى نشرناه فى العدد الماضى ، أو إذا نظرت إلى فهرس الموضوعات فى آخر هذا العدد . وسوف تجد بينهم بعض الكتاب والشعراء الأجانب ، وسوف تجد أيضا بعض الأسماء المشهورة ، ولكن عدد أولئك وهؤلاء لا يزيد عن بضع عشرات على الإطلاق . فإذا شئت أن لا تعتبر للقاهرة دورا فى تقديمهم فإن من قدمتهم من غيرهم لا يقل عن ثلثمائة كاتب وشاعر وقاص ، وهذا الرقم فى ذاته دليل على نجاحنا كمجلة فى توسيع دائرة الكتاب والشعراء بعد أن ظلت سنوات مغلقة على عشرة أو عشرين اسما . وهذا الرقم أيضا فيه رد مفحم على هؤلاء الذين اتهمونا ــ ومازالوا يتهموننا ــ بالشللية وبأننا نقصر النشر على أنفسنا وأصحابنا . وكما قلت منذ شهور فى الرد عليهم ، إذا كنا شلة من ثلاثمائة فأكرم بها من شلة ، وإذا كان أصحابنا ثلاثمائة فما أسعدنا بهؤلاء الأصحاب . وقد يصر بعض الصغار على هذا الاتهام ويتعللون بأن من أعضاء مجلس التحرير من كتب عشرات المرات فى حين أن بعض الكتاب لم تنشر لهم إلا مرة أو مرتين . ومع أن هذا الاتهام غير دقيق ، لأن كثيرا من أعضاء مجلس التحرير ، ومنهم رئيس التحرير ، لم ينشروا إلا مرات قليلة ، كذلك سوف تجد إذا رجعت إلى الفهرس ــ أن بعض الكتاب من غير أعضاء مجلس التحرير نشرنا لهم مرات كثيرة ، مع هذا كله فإن ما ينبغى أن يتنبه إليه هؤلاء الصغار هو أن أعضاء مجلس التحرير كلهم من الأساتذة المتخصصين ، وأن بعض التخصصات لا تتحقق لها





وفرة من الأساتذة من غير أعضاء المجلس ، فإذا كتب أحدهم فى مادة تخصصه وأكثرنا من النشر له ، فإنما نفعل ذلك لأنه هو الأستاذ المتخصص ، ولأن زملاءه فى تخصصه من خارج المجلس قلة لا تستطيع أن تسد الفراغ فى مجلة أسبوعية ، فإكثاره من الكتابة إذن فضل يحسب له لا عليه ، وإكثار المجلة من النشر له خدمة تؤديها للحياة الثقافية فى نطاق هذا التخصص لا استغلال لصفحات المجلة إرضاء لشلة .

وثمة نقد يوجه إلى المجلة ، وهو نقد مسموع لا مقروء ، بمعنى أن أصحابه يتفضلون بلقائنا وإدارة حوار معنا حوله دون أن يوجهوه لنا على صفحات الصحف ، غير أن من واجبنا ، ومن حق القراء علينا أن نعرض هنا وجهة نظرهم ، وأن نرد عليها بوجهة نظرنا ، إشراكا منا للقراء فى المناقشة ، وردا على من لم تتح لهم ظروفهم أن يلتقوا بنا ويسمعوا رأينا . يقول أصحاب هذا النقد إن « القاهرة » لا تسهم بقسط كبير فى رصد الحياة الأدبية والفنية ، فلا تكثر من أخبار الكتب والندوات والمعارض ، ولا تتناول بالنقد كل ما يصدر من دواوين شعرية أو من مجموعات قصصية ، مما يعكس نبض الحياة الثقافية والأدبية المعاصرة .

هذا نقد صحيح إلى حد ما ، ولكنه ليس صحيحا بصورة مطلقة ، فقد كنا ننشر فى المرحلة الأولى أعمدة صغيرة مفرقة فى صفحات المجلة تحت عنوان (القاهرة تدعوك إلى) نقدم فيها ترشيحاتنا للكتب الجديدة التى صدرت أو للعروض المسرحية والسينمائية التى نرى أنها جديرة بالمشاهدة ، بل كنا نقدم أيضا ترشيحات لبرامج إذاعية وتليفزيونية ومعارض للفن التشكيلى وحفلات موسيقية . ثم رأينا أن نجمع كل هذا فى ثلاث صفحات متصلة تحت عنوان (الحياة الثقافية فى أسبوع) ولم يختف هذا الباب إلا فى هذا العدد وفى العدد السابق لحاجة الفهرس السنوى إلى الصفحات المخصصة له ، وسوف يعود إلى مكانه فى العدد القادم . النقد إذن ليس صحيحا بصورة مطلقة ، ولكنه صحيح بمعنى أن القاهرة لا تخصص لهذه الأخبار صفحات كثيرة ، وبالتالى لا تنشر أخباراً كثيرة ، وبالرغم من أن الكثرة والقلة مسألة نسبية فإن هذه ليست القضية ، إنما القضية هى هل الأخبار الأدبية والفنية أكثر جدوى للقارىء وأقدر على تحريك الحياة الثقافية من المقالات والدراسات . . ؟ إن القاهرة صدرت لتخدم القارىء أولا ثم لتخدم الكتاب والشعراء والفنانين ثانيا ، والأخبار لون من الإعلان يخدم الكاتب قبل أن يخدم القارىء ، والنقد والدراسة تخدم القارىء والكاتب معا ، فالأحق بأن تخصص له أكثر صفحات المجلة هو ما يخدم القارىء أولا ثم يخدم القارىء والكاتب معا ، وأخيرا ما يخدم الكاتب وحده بالإعلان عن كتابه ، ولا شك فى أن صفحات المجلة موزعة توزيعا عادلا حسب أهمية كل هدف من الأهداف الثلاثة . هذا شىء ، والشىء الثانى هو أن المجلات الأخرى والصحف الأدبية فى الجرائد اليومية تقوم بهذا العمل خير قيام ، فأكثر من نصف ما تجده فيها أخبار عن كتب صدرت وكتب تحت الطبع ، بل عن كتب بدأ الكاتب يفكر فى كتابتها ومازالت فى عالم الغيب . فأى جديد إذن تقدمه « القاهرة » للكتاب والشعراء فى هذا المجال ؟ أليس الأولى أن تخصص أكثر صفحاتها لما تكاد تخلو منه المجلات والصحف الأخرى . . ؟ هذه وجهة نظرنا ، وإننا لندعو القراء إلى إبداء رأيهم فيها ، فهم ــ كما نؤمن ــ أصحاب المجلة الحقيقيون ، وفائدتهم هى غايتنا التى إليها نسعى .

وإذا عدنا إلى الحديث عما تم إنجازه من أهدافنا فسوف نجد أن « القاهرة » تبنت بعض القضايا الهامة فى غير مجال الإبداع الأدبى ، وعلى رأس هذه القضايا قضية مصادرة ألف ليلة ، وسوف تجد فى فهرس الموضوعات المنشور فى آخر هذا العدد بابا مفردا أسميناه « ملف قضية ألف ليلة » وإذا راجعت موضوعاته فستجد أن المجلة تناولت القضية من كل جوانبها ، وإحقاقا للحق لابد أن نشير هنا إلى الجهد الضخم الذى بذله الأستاذ سامح كريم فى تبنى القضية ومتابعة تطوراتها والسعى إلى المفكرين والعلماء والكتاب ليدلوا بدلوهم فيها ، ولم تتوقف المجلة عن متابعة هذه الحملة إلا عندما أصدر القضاء حكمه الأول ، وكان حكما بالمصادرة ، مما يعنى أن القانون ينظر إلى القضية من زاوية أخرى غير الزاوية التى ينظر منها المثقفون إليها ، ولكن الحكم المستأنف جاء مؤكدا وحدة زاوية الرؤية بين القانون والثقافة ، فألغى قرار المصادرة ، وإن كان قد دعا المثقفين إلى تنقية التراث من الألفاظ الخارجة ، ولكن هذا شيئا آخر ليس مجال مناقشته بالرغم من أننا لا نتفق معه فيه . فكل ما يعنينا الآن هو أن المجلة قد نجحت فى تقريب وجهة نظر كل من القانون والفن ، وأنها أسهمت فى تحرير ألف ليلة ، وتحرير التراث كله ، من سيطرة قصيرة النظر .

على أننى تحدثت فأطلت عن الإنجازات . وقد آن الوقت للحديث عن الأخطاء وجوانب التقصير . وأول هذه الجوانب هو أننا لم نستطع أن نحقق من خطتنا الطموحة أكثر من أربعين أو خمسين فى المائة ، وهذه الخطة ، إن لم تكن تعلم ، مكتوبة بالتفصيل قبل أن يصدر العدد الأول من المجلة ، وقد شارك فى وضعها أعضاء مجلس التحرير ، وضعف عددهم من خارج المجلس من الأساتذة المتخصصين فى كل فروع المعرفة ، ولقد أنفق الجميع سبعة أشهر كاملة فى مناقشة هذه الخطة حتى تم وضعها مفصلة قبل صدور المجلة كما ذكرت . ولهذا لا نملك إلا الشعور بالحسرة لأن الإمكانات المادية والبشرية لم تتح لنا تحقيق الخطة كاملة ، ولكننا نعد بأن نضاعف الجهد للوصول إلى هذا الهدف ، وفى نفس الوقت ندعو المثقفين إلى أن يزيدوا من نشاطهم ومن إمداد المجلة بما تحتاج إليه من جهدهم .

وجانب آخر من جوانب القصور يتجلى فى التزام المجلة شكلا ثابتا فى الإخراج والطباعة ، وهذا قصور يرجع إلى ما لا نملك ، وهو الإمكانات المادية ، غير أن جزءاً من هذه الإمكانات قد توافر لنا أخيرا ، وهناك جزء آخر فى سبيله إلى أن يتوافر ، ولهذا يمكن أن نعد بأن تقدما كبيرا فى الإخراج والطباعة فى طريقه إلى التنفيذ ، وسوف يصاحبه بالتالى تجديد واضح فى الموضوعات وفى المادة التحريرية .

وهناك من غير شك جوانب أخرى من القصور ولكن الحيز المقدور لهذا الحديث لن يتسع لها ، غير أنك تستطيع أن تطمئن إلى أننا نعرفها ونعرف كيف نعالجها ، وسوف نبذل أقصى ما نملك من جهد لنقدم إليك « القاهرة » فى أقرب صورة ترضيك وتمتعك وتحقق لك الإفادة المرجوة .

وبعد ، فهل من حقنا أن نأمل فى تسامحك عما تلمس من قصور ، وفى عفوك عما نقع فيه من خطأ ، وفى عونك لنا على أن يكون عامنا الثانى أفضل من عامنا الذى انقضى . . ؟

لغة القصة

عبد الرحمن فهمى

النظر إلى الألفاظ والجمل على أنها لغة القصة ــ كما ذكرنا فى الحديث السابق ــ إنما هو نظر قاصر عن الوفاء بما هو مطلوب فى النقد من نفاذ إلى أعماق العمل الفنى وتمثل لأبعاده الحقيقية المستترة خلف القشرة الخارجية للغة . ويرجع قصوره إلى أنه يتعامل مع لغة الأدب عامة لا مع لغة كل نوع من أنواع الأدب على حدة ؛ فالألفاظ المنتظمة فى جمل ــ أو فى أبيات ــ هى لغة القصة كما هى لغة القصيدة وهى لغة المسرحية كما هى لغة الخطبة أو لغة المقال ، والتعامل معها فى المعنى العام للأدب لا ضير فيه ، لكن الأمر يختلف حين نتعامل مع كل نوع مستقلا عن الأنواع الأخرى . ومن المعروف أن ما يصلح لكل شىء لا يصلح لشىء معين ، أو ــ بلغة المنطق ــ أن حد الجنس لا يكفى لحد النوع وإن كان يتضمنه ، فتعريف الكائن الحى لا يكفى لنعرف منه خصائص الإنسان وإن كان يتضمن خاصتين من خصائص الإنسان وهما الوجود والحياة ، ومن المستحيل أن نكتفى فى تعريف الإنسان بأنه موجود وأنه حى ، فهكذا الأمر بالنسبة إلى النبات وإلى الحيوان ، ولا بد من إضافة خصائص جديدة فى تعريف الإنسان ليتميز عنها . نفس الأمر ينطبق على تعريف لغة القصة ، فلا يصلح له ما يصلح لتعريف لغة الأدب عامة . وينبغى أن ننتبه هنا إلى أننا لا نتحدث عن الأدب وعن القصة ، وإنما نتحدث عن لغة الأدب وعن لغة القصة ، فالأدب غير لغة الأدب ، والقصة غير لغة القصة ، ونحن إنما نتحدث عن هذين الأخيرين لا عن الأولين .

فإذا كانت لغة الأدب عامة هى الألفاظ منتظمة فى جمل ، فإن لغة القصة لابد أن تكون شيئا أكثر من ذلك حتى تتمايز عن لغة القصيدة ولغة المسرحية ولغة المقال ، والوقوف بمعنى اللغة عند هذا الإطار العام يسبب كثيرا من الاضطراب والخلط فى دراسة القصة ، ويؤدى إلى كثير من الغموض أو التعميم فى نقد القصة . ويمثل الخلط والاضطراب فى الدراسة هذا الانقسام الحاد بين من يزعمون أن ما جاء فى كتب التراث من أخبار وحكايات إنما هو قصة بمفهوم عربى ، وبين من ينكرون أى علاقة لها بفن القصة لأن القصة عندهم فن حديث يختلف عما ورد عن القدماء من أخبار وحكايات عن البخلاء أو النوكى والحمقى أو عن أيام العرب فى الجاهلية والإسلام . ونحن لسنا فى مجال تأييد هذا الزعم أو ذاك ، وإنما سقنا هذا كمثال للتخليط والاضطراب الذى يصيب دراسة فن القصة عندنا وعند الأوروبيين ، عندما يتحدثون عن ثقافتنا العربية . أما الغموض والتعميم الذى نلمسه فى النقد حين يخلط فى نظرته بين لغة الأدب عامة ولغة القصة خاصة ، فيتجلى أوضح ما يتجلى فى هذا التردد المحير للنقاد حول : هل ما كتبه المنفلوطى قصة ؟ وهل ما كتبه المازنى فى مقالاته القصيرة ــ لا رواياته الطويلة ــ قصة ؟ «إن هذا التردد يمتد اليوم بين نقادنا وقرائنا ، لا حول كتاب المرحلة الأولى كالمنفلوطى والمازنى فسحب ، بل إنه يشمل أيضا هذا الجيل الجديد من كتاب القصة الذين ظهروا فى السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ، فإن النقاد لا يزالون منقسمين حول إنتاجهم ذاك : أهو قصة أم لا ؟ ولا يغرنك ما يتقرر ويشيع حينا أنهم كتاب قصة مجددون ، ثم ما يتقرر ويشيع حينا آخر أنهم شبان جهلة يعبثون ، فإن هذه القرارات ليست قرارات نقدية بقدر ما هى قرارات سلطة ، بمعنى أن فلانا يعين مشرفا على صفحة أدبية أو برنامج إذاعى أو تليفزيونى ، فإذا كان هذا الفلان ممن ينتصرون لكتاب الثمانينيات والسبعينيات قدمهم اليك على أنهم المجددون المطورون لفن القصة والمنقذون له من التجمد والتخلف ، أما إذا كان فلان هذا ممن يرفضون كتاب السبعينيات والثمانينيات ، قدمهم إليك على أنهم شبان جاهلون عابثون مفسدون ، ويخيل إليك فى الحالين أن هذا رأى النقد فى حين أنه فى حقيقة الأمر رأى السلطة المشرفة على الصفحة الأدبية أو البرنامج الأدبى أو التلفزيونى . وأنت كقارىء برىء تصدق كل حرف مطبوع ــ تصدم فى الحالين ، فحينا تجد كلاما مشوشا مهوشا لا تفهم منه شيئا يقدم إليك فى الصحف وفى الإذاعة على أنه هو الفن كل الفن ، وهو الأدب كل الأدب ، بينما تجد مقالات مدبجة تسفه قصصا لكتاب أنت تحب أن تقرأ لهم وتسعى لشراء كتبهم ، وقد تمتد هذه الحالة سنوات هى تلك السنوات التى يتربع فيها هؤلاء النقاد المتعاطفون على كرسى السلطة الأدبية . وما يكاد يحدث انقلاب ــ والانقلابات فى دنيا الإعلام كثيرة ــ فيحتل نقاد رافضون كرسى السلطة ، حتى تفاجأ بمقالات مدبجة تسفه ما مجده السابقون ، وتعيد للمرفوضين مكانهم ، ثم تسرف فى هذا حتى تسفه لك كاتبا أنت تحبه وتفهمه وتسعى إليه ، لا لشىء إلا لأن الحكام الجدد فى مركز السلطة يعتبرونه من خصومهم المجددين ، كما أنهم يمجدون لك كتابا أنت لا تعتبرهم ــ إذا شغلت نفسك بتقييمهم ــ كتاب صفحة حوادث وجرائم عاطفية فى جريدة يومية . ثم لا تكاد الأمور تستقر ــ أو يخيل إليك أنها استقرت ــ حتى يحدث انقلاب جديد يعيد الأولين إلى عرش القصة ويسقط اللاحقين إلى حضيض الفن . فلا ينجو من اولئك ومن هؤلاء إلا قلة قليلة ، هى التى أخلصت لفنها ، أو أخلصت فى النفاق استرضاء للنقاد من كلا الطرفين المتعارضين .

مثل هذا التردد والتحير فى النقد ، ومثل ذلك الاضطراب والخلط فى الدراسة ، يرجعان ــ فيما أزعم ــ إلى أننا لم نحدد بعد ما هو المقصود بلغة القصة ، فأخذنا نخلط بينها وبين لغة الأدب عامة .

ولعلك تتساءل الآن : إذا لم تكن لغة القصة هى هذه الألفاظ المنتظمة فى جمل والتى تواضعنا على أنها لغة القصة ، فما هى هذه اللغة التى نريد أن نوليها اهتمامنا عند القراءة وعند النقد وعند الدراسة ؟ ولقد قدمت لك الإجابة على تساؤلك هذا فى جملة سريعة فى المقال السابق ، فقلت لك إن لغة القصة هى الحدث ، وسوف أعود إلى تفسير هذه الجملة تفسيراً مفصلا سيحتاج إلى أكثر من مقال ، ولكننى قبل أن أبدأ أحب أن أنبه إلى احترازين . أولهما أننا ينبغى أن نفرق بين لغة فن ما وبين أدوات هذا الفن ، فعندما نقول إن لغة الرسم هى الألوان والنور والظل ، نقول إن أدوات الرسم هى الفرشاة والأصباغ والأقلام . . . الخ ، وعندما نقول إن لغة النحت هى الكتلة والحجم نقول إن أدواته هى الحجر والرخام والصلصال . . . الخ . . وعندما نقول إن لغة المسرح هى الصراع ، نقول إن أدواته هى الديكور والملابس والإضاءة . . . الخ . . . وبنفس الطريقة ، عندما نقول إن لغة القصة هى الحدث ، نقول إن أدوات القصة هى السرد والحوار والوصف والشخصيات . . الخ . . . وهذه نقطة هامة ، فإن كثيرا من كتب النقد والدراسات الأدبية تتحدث عن السرد والحوار والشخصيات والوصف على أنها هى المعايير الصحيحة لتقييم القصة ، بينما الأمر ليس كذلك كما سنرى . هذا عن الاحتراز الأول ، أما الاحتراز الثانى فهو أننا ينبغى أن نفرق بين الحدث والحادثة أو الحادث ، فالحدث هو مجموعة من الحوادث ترتبط فيما بينها بقانون العلية دون المصادفة ، فالحادث الأول هو علة وسبب للحادث الثانى ، والحادث الثانى نتيجة حتمية للحادث الأول ، وكلاهما فى إطار هذا القانون المنطقى هو الذى نسميه حدثا لا حادثا ، بمعنى أنك تستيقظ فى الصباح ــ مثلا ــ لأن هناك من أيقظك فتغتسل وتتناول إفطارك وتخرج إلى عملك وتلتقى بجارك خارجا إلى عمله فتتبادلان تحية الصباح وتدعوه إلى زيارتك بعد الظهر . . الخ . . كل هذا حوادث ــ جمع حادثة أو

حادث . ولكن إذا ايقظك من نومك ــ مثلا ــ رنين التليفون ، فرفعت السماعة وسمعت جارك يدعوك إلى مقابلته بعد خمس دقائق فى الشارع ، فاغتسلت ، وتناولت إفطارك بسرعة أو لم تتناوله ، ثم خرجت مسرعا لتلحق بالموعد ، فالتقيت بالجار الذى حدثك عن موضوع هام اضطرك إلى دعوته لزيارتك بعد الظهر لتتخذ قرارا فيه . . . فإن هذا كله ليس حوادث عشوائية تعتمد على المصادفة ، إنما هو أحداث ــ جمع حدث ــ لأن كل حادثة منها سبب فى وقوع الحادثة التالية لها ، وهذه نتيجة مترتبة على الحادثة الأولى ، وهناك رابطة عليّة أو سببية تربط بينها رباطا منطقيا لا انفصام له . مثل هذا التفريق بين الحدث وبين الحادثة أو الحادث بديهية من بديهيات كتابة القصة ، ولكن التنبيه له هام جدا عند الحديث عن لغة القصة ، وإذا شئت الاستزادة والتفصيل فيمكنك الرجوع إلى مقال لى عن «الرواية البوليسية» فى مجلة «فصول» (العدد(٢) من المجلد الثانى) .

وإذا اتفقنا على معنى الحدث وفرقنا بينه وبين الحادثة أو الحادث ، فعلينا أن نفسر لماذا نعده هو لغة القصة بعيدا عن اللغة كألفاظ منتظمة فى جمل . ومادمنا متفقين على أن الإنسان يفكر باللغة ــ كما أوضحنا فى المقال الأول ــ فإن القاص يفكر بالحدث لا باللفظ . إنه عندما يفكر فى أن إنسانا غاضب لا يفكر فى لفظ الغضب أو الحنق أو التوتر أو الجهل (ضد الحلم) ، وإنما يفكر فى أنه قطب جبينه أو صرخ أو لوح بيده أو ركل بقدمه . هو هنا يفكر بحركة لا بلفظ ، يفكر فى تقريب الحاجبين أو تموج الهواء من تذبذب الحبال الصوتية ، أو حركة اليد والذراع ، أو اندفاع الساق والقدم نحو الخصم . صحيح أنه يفكر فى هذه الحركات متلبسة ــ أو مبرمجة ــ فى ألفاظ وجمل ، ولكن عملية التفكير منصبة على الحركات لا على الألفاظ ، وإذا لم يفعل ــ بمعنى أن عملية الفكر عنده تعاملت مع الألفاظ مباشرة ــ فإنه لا يصبح قاصا بل يصبح منشئا . ـ ولعل هذا ما يفسر إن كان المنفلوطى قاصا أو كاتب إنشاء ، ويفسر إن كان المازنى قاصا أو كاتب ذكريات ، ولعله يفسر أيضا إن كان كتابنا الشبان مجددين أو مخدوعين عن التجديد . ولكن هذه قضية سوف نعود إليها بالتفصيل فيما يلى من الحديث ، فكل ما يعنينا الآن هو أن نفسر لماذا نعتبر الحدث لغة القصة الأساسية والهامة . على أن تفصيل الأمر وبيان أهميته فى التجديد يقتضى أن نفصل الكلام عن الحدث الذى نعده لغة القصة .

فالحدث ــ بمعناه العام الذى يشمل الحادثة ــ نوعان : حدث خارجى ، بمعنى أنه يحدث خارج إطار نفس فاعل الحدث ، فيستطيع المراقب الخارجى أن يراه ويرصده ويفهم مدلوله ، ثم حدث داخلى يحدث فى داخل نفس فاعل الحدث ، فلا يستطيع المراقب الخارجى أن يدركه إلا إذا تحول إلى حدث خارجى . فأنت ــ كشخصية روائية ـ تقعد وتقف وتمشى وتجرى فيراك المراقب الخارجى ويدرك أنك تحركت ، ثم إنك قد تقهقه أو تنوح أو تصرخ أو تهمس أو تتأوه فيسمعك المراقب الخارجى ويدرك أنه فرح أو حزين أو غاضب أو متآمر أو متألم . ومثل هذه الأحداث ــ أو الحوادث ــ التى تنتقل إلى المراقب الخارجى أحداث خارجية ، ولكن هناك نوعا من الأحداث ــ لا الحوادث ــ تحدث فى داخل نفسك ــ كشخصية روائية ــ ولا يستطيع المراقب الخارجى أن يراها أو يسمعها أو يدركها بأى صورة من صور المدركات الحسية ، والخواطر فى أول قائمة هذه الأحداث ، والانفعالات النفسية فى آخرها ، مثل هذه الأحداث لا يستطيع المراقب الخارجى أن يدركها إلا إذا تحولت إلى أحداث خارجية ، وحتى فى هذه الحالة لا يكون إدراكه لها تاما ، فأنت قد تشرد مع خواطرك فى أثناء حديثك مع غيرك . فلا يدرك هذا الغير أن داخلك يموج بحركة من الخواطر إلا من شرود عينيك أو من إجابة بعيدة عن الموضوع الذى يسألك عنه ، ولكنه لا يستطيع أن يدرك أبدا ماذا يموج بنفسك من خواطر



رؤية

بهذا العدد تدخل « القاهرة » عامها الثانى ، وفى عامها الأول لم تكن القاهرة مجرد مجلة تصدر لاستكمال الجوانب الشكلية فى الثقافة المصرية ، ولكنها كانت تدرك منذ البداية أن لها دوراً عليها أن تؤديه ، فى إطار رؤية شاملة لثقافة تتطور .

كانت الأصالة والمعاصرة ضمن مهامها ، وكان تحريك الركود الثقافى العام أحد شواغلها ، وكان الخروج من مستنقع الجمود الأدبى والفكرى والفنى من أهدافها . . وعلى الرغم من صياح أعداء الثقافة وأدعيائها حول القاهرة كمجلة ، فإنها استطاعت ــ رغم كل شىء ــ أن تتم عامها الأول ، وتبدأ عامها الثانى ، ولم يدرك المتصايحون أن الزمن الذى كان بعضهم فيه يستطيع أن يوقف مجلة ثقافية بتقرير يكتبه لأحد الجهات ، قد ولى ، وأن فى مصر الآن مجالا فسيحا للنمو الثقافى المتوازن وأنه فى النهاية لا يصح إلاّ الصحيح . . ولا يبقى فى الوادى إلاّ حجره . .

وليست المفاخرة جزءاً من عملنا للرد على الهجائين . . ولكننا بهدوء وثقة نقول : لقد استطعنا فى عامنا الأول أن نقدم لقرائنا العديد من الأعمال الأدبية العالمية الهامة إدراكا منا لأهمية ربط القارىء المصرى والعربى بأحدث إنتاج أدبى عالمى . . فقد كنا أول من قدم لقراء العربية الأديب الألمانى فولفجانج بورشرت من خلال قصص ثلاث له هى : الملوك الثلاثة المتعمدون ، والجرذان تنام ليلا ، والخبز فى الأعداد الثالث والرابع والخامس من المجلة . . وكانت القاهرة هى التى عرّفت القراء بهيرمان هسه الذى عُرف كروائى ، ولم يُعرف ككاتب قصة قصيرة من خلال ترجمة قصته الشهيرة أغسطس أو الجليل . وفى تقديمها للشعر العالمى لم تهتم القاهرة باتجاه شعرى واحد وإنما انفتحت على كل شعراء العالم تترجم لهم أهم أعمالهم ، وأضافت إلى ذلك بعداً آخر هو : ربط الشعر بالفن التشكيلى من خلال « قصيدة ولوحة » الذى نُشر فى عشرة أعداد على مدار العام . .

لقد كان هذا التنوع جزءاً هاما من نظرة القاهرة إلى المسألة الثقافية والأدبية فى مصر والعالم العربى . . ذلك لأننا وإلى وقت غير بعيد كنا نهتم بترجمة أحد التيارات الأدبية فى العالم فيعتقد قراء العربية أن هذا ليس تياراً أو اتجاها أدبيا ضمن اتجاهات متعددة ، وإنما يعتقدون أنه هو التيار الغالب أو الأقوى فيتتلمذون عليه ، ويقلدونه ، ولعل ترجمة إليوت ، كانت سببا فى أننا لم نكن نقرأ قصيدة لأحد الشعراء إلا ووجدنا فيها تعبيرات تتكرر مثل : مصلوبا ، أو وجه المدينة ، أو أشجار البلوط . . إلى آخر هذه التعبيرات ، على الرغم من أن البلوط لا ينمو فى بلادنا ، ولأنها حارة ، فيصعب أن نجد فيها من يلبسون « الفراء » ولأن إليوت قال ذلك . . فقد قلده الكثيرون . . !! هذا بالإضافة إلى مسرح « اللامعقول » ، والكتابة الأدبية « القصصية » بأسلوب « التلغراف » تقليداً لجيمس جويس إلى آخره . . حاولت القاهرة أن تقدم لقرائها معظم التيارات والاتجاهات الأدبية العالمية فى الشعر والقصة ، وتسعى القاهرة إلى يوم تستطيع فيه أن تقدم لقرائها أهم ما ينشر فى العالم بعد أسبوع أو أسبوعين من نشره ، لكى يكون قراؤها على صلة وثيقة بمختلف التيارات والاتجاهات الأدبية والفنية والثقافية فى العالم ، فيعيشون عصرهم الثقافى بغير تخلف أو انبهار بتيارات ثقافية مؤقتة مهما كان مبدعوها . .

نحو تواصل الأجيال

لغة القصة

إلا إذا تحولت هذه الخواطر إلى حديث منك أو تصرف ، أى إلى حركة فى حبالك الصوتية أو أعضاء جسمك ، وهما من أنواع الحدث الخارجى لا الداخلى .

نستطيع إذن أن نقول ـ دون تقعر فى المصطلحات ـ ان لغة القصة الحقيقية هي الحدث ، أو الحوادث التى تترابط فيما بينها ترابطا عليا ، وأن هذه اللغة ـ الحدث ـ قسمان : خارجى يدركه المراقب الخارجى بحواسه البصرية أو السمعية أو اللمسية أو حتى الذوقية والشمية ، ثم حدث داخلى. لا يدركه المراقب الخارجى أبدا إلا إذا أوضح عنه فاعل الحدث وحوله إلى حدث خارجى حركى أو صوتى . فلغة القصة إذن مجموعة من الحركات الظاهرة والخفية ، بها يفكر القاص ، وهى وعاء فكره الذى يحمله إلى القارىء ، ولا يعدو دور الألفاظ ـ فى الصورة البدائية ـ دور أداة التوصيل بين مبدع ومتلق ، إنها ـ أى الألفاظ ـ رموز مبرمجة فى كمبيوتر العقل (النفس) البشرية ، أو هى رموز رياضية مثل (س ، ص) ، وهى فى الحالتين لا تعدو أن تكون حاملا ناقلا للحدث بين المبدع والمتلقى . وإن أى دراسة للغة القصة كعمل فنى ، أو للغة قاص معين كمبدع لهذا العمل الفنى ، ينبغى أن تبدأ من دراسة الأحداث ، أى المجموعة الحركية التى فكر بها ، وكوّن تصوره عن الشخصية وعن الموضوع القصصى فى إطارها ، فإذا تمت هذه الدراسة أصبحت دراسة اللغة ـ كألفاظ منتظمة فى جمل ـ محصورة ـ أو ينبغى أن تنحصر ـ فى صحتها كرموز لجزئيات عالم القاص أو القصة ، وفى قدرتها على نقل عالم القاص بأدق الدرجات الممكنة ، وعلى توصيل هذا العالم إلى القارىء بأصدق درجة ممكنة . وإذا كانت الألفاظ ـ منتظمة فى جمل ـ هى المدخل لتلقى الحدث ، أو هى الوسيلة الوحيدة لالتقاء المبدع والمتلقى فإن هذا لا يعنى أنها هى اللغة التى نتوقف عندها فى الدراسة ولا نتجاوزها ، وإلا اختلطت ـ فى التقييم النقدى ـ القصة بالقصيدة بالمقال بالمسرحية بموضوع الإنشاء . وهذا الاختلاط هو آفة التجديد ـ أو ما يزعم أصحابه أنه تجديد ـ فى القصة الحديثة .

على أن هذا قد يختلط بمفهوم البناء القصصى بينما هما شيئان متباينان كل التباين ، ولهذا نرجو أن نعود إلى التفريق بشىء من التفصيل بين لغة القصة وبين بنائها القصصى ، وذلك فى مقال تال .

ثمرات الأوراق

مقدمة عامة

د . سهير القلماوى

كانت لى ما تسمى « الكتب الصفراء » تجربة بدأت قاسية مريرة وانتهت رائعة ممتعه . ذلك انى صدقت قولتهم إنها « كتب صفراء » يريدون أن يقولوا إنها صفراء صفرة الموت ، ولكنه سرعان ما أكتشفت ان صفرة هذه الكتب هى صفرة الذهب .

سأروى هذه القصة يوما ما ولكن حسبى انى مازلت إلى اليوم أسعى إلى ان نتعامل مع تراثنا العربى الضخم العظيم تعاملا مباشرا . فنشر كتب التراث تحقيقا ودراسة أمر هام وحيوى ضرورى ، ولكن هذا يكون عادة للخاصة.أما ما أنادى به منذ سنوات وسنوات فهو ان القارىء العادى وخاصة الصبى الصغير الذى يتعلم فى مراحل الاعدادية والثانوية لا بد ان يحتك مباشرة بهذا التراث . يقرأه كما ورد بلغة القدامى والاكثر منه بلغة لا يحتاج الصبى لأى عناء ليفهمها وحبذا لو أخذ منها تعابير قديمة تصلح لأن تكون هى التعابير السليمة فى عصرنا هذا وهى بلا شك أجمل واسهل .

إن الغثاء الذى يحشد لطلابنا فى كتب المحفوظات والمطالعة والتاريخ واللغة الخ ينطق « بعبقرية الغباء » والاستخفاف بعقول أبنائنا . سمعتهم يهزأون ويسخرون وعايشتهم يفرّون إلى قراءة اى شىء بأية لغة ، حتى لا يقرأوا ما دبجته براعة « كتبة » الوزارة أو أصدقاءهم .

رحم الله جيل اساتذتنا.حشدوا جهدهم والفوا لمراحل الدراسة الثانوية كتاب « المنتخب » فألقى به عباقرة الوزارة من النافذة ليؤلفوا هذا الذى لأيؤسفنى إلا . . وبغاية الأدب . . « الغباء العبقرى » .

ولقد تفضلت مجلة القاهرة فاستضافتنى لأنشر فيها بعض هذا السهل الممتع المفيد من نثر أسلافنا منذ ما يزيد احيانا على الف عام ولكن ببساطته وجماله يصرخ « ولماذا لا يقرأ ابنائى هذا السهل الممتنع » ؟؟

وسأبدأ بقصة المهدى كما رواها الواقدى ونقلها إلينا الحموى فى كتابه « ثمرات الأوراق » .

وقد أخترت عنوانا لمجموعتى القصيرة نفس هذا العنوان الذى اختاره الحموى لكتابه .

وماتزال ايزيس ٨٦ ترقص الديسكو على أنغام الشخاليل

حسن عطية

تتوقف الحركة الدرامية قليلا ، لتتيح للحكيم ان يستكمل مناقشة قضية حول وظيفة (الفكر) ادبا وفنا في المجتمع ، منتقلا من الوظيفة العامة : (الترفيه) أم (التعبير) ، إلى الدور المحدد داخل العلاقة مع السلطة ، هل ينأى عنها ؟ ام يدعمها ؟ وهلا يقف هذا التدعيم عند حد السلطة في حد ذاتها ؟ ام يحدد موقف التدعيم من أهداف وأفعال تلك السلطة ، فإذا كانت خيرة وعادلة دعمها ، وإذا كانت شريرة وظالمة وقف ضدها . . مع ما يعنيه ذلك الموقف من مسئولية الانضمام إلى (فعل) محدد ملتزم ثابت الاركان ، يناى الحكيم للفكر ان يستقطب داخله فيفقد حريته وانطلاقه ، وها هو بعد أن حسم الخطوة الأولى في قضيته ، والتي طرحها في بداية المسرحية منتهيا إلى ضرورة مساعدة (الفكر) لمن (يعمل) عملا خيرا ليحققه ، ومؤازرة من سلب منه الحكم لاستعادته ، واقفا برجليه ــ توت ومسطاط ــ عند جانب آخر من القضية ، وهو : العلاقة بين (فكرة : الوصول إلى الحكم كغاية ، و(فعل) الوصول إلى ذلك الحكم كسلوك ووسائل ، ؟ هل شرف الفكرة ــ الغاية يتطلب شرف الفعل ــ الوسائل ؟ ام ان شرف الأولى قد يبرر لا شرف الثانية ؟

وكعادته يطرح الحكيم وجهتي النظر حول القضية السابقة ، فرجل (الفكر) « مسطاط » يرى ضرورة اتساق شرف الغايات والوسائل ، وان اخفاق « اوزيريس » الخير في الوصول بوسائله الشريفة إلى استعادة حكمه ، يعني اخفاقا للخير والشر ولكل المثل العليا في الوطن ، لذا لابد من انتصار « اوزيريس » فقضيته هي قضية المبادىء التي يؤمن بها « مسطاط » كرجل فكر مستنير ، وواجبه أن يمنع هزيمته ، لقد تطور « مسطاط » من موقف المفكر (المعبر) عن هموم الناس ، و(الموصل) الجيد لرسالة المحكوم إلى الحاكم ، (مناصرا) في البداية « ايزيس » مناصرة الكاشف لها عن قوتها الكامنة في قلبها ، منتقلا إلى مناصرة المنضم إلى صنعها ، العامل على تربية ابنها « حوريس » تربية صحيحة على المبادىء المؤمن بها . . بينما لا يرى « توت » ضرورة اتساق الغايات والوسائل ، وأن اخفاق « اوزيريس » لا يعني إخفاق المبادىء كاملة ، وإنما يعني أن العلم والعمل لخير الناس ليسا بأفضل الوسائل المؤدية إلى الحكم ، وربما تكون وسائل « طيفون » غير الشريفة هي الأفضل ، إلا أنه ينضم إلى « مسطاط » لمعاضدة « إيزيس » منتقلا هو الآخر من موقف الفنان (المرفه) عن الناس ، إلى الفنان (المساند) للجانب الخير في الحكم ، و(المشارك) في تربية الأجيال الجديدة ، بعد أن وعى دوره في ضرورة تدعيم المبادىء ، لأن هزيمتها هي هزيمة لكل من يؤمن بها ، سواء أكان في الحكم أم بعيدا عنه .

ولأن يد « طيفون » هي الأطول ، فقد استطاعت أن تطول « اوزيريس » وهو يعمل في أرضه ، وتمزقه ، ممزقة معه كل رموز الخير والنماء والمعرفة على أرض الوادي ، دون أن تدرك أن (الرجل الأخضر) قد ترك بذرته في الأرض فعلا خيرا ، ومنح « ايزيس » امتداده الروحي في « حوريس » ، والذي تعهدت ان تربيه على مبادىء « اوزيريس » وتحت اشراف اهل الفكر ــ توت ومسطاط ــ الموالين لها . . وتمر سنوات الإعداد للفتى ، خمس عشرة سنة ، ويأتي وقت (الفعل) ، وتتحرك « ايزيس » للبحث عن الوسائل التي تساعد ابنها في العودة لعرشه ، ووفقا لتركيبتها النفسية والفكرية ، التي كشفت عنها في بداية المسرحية حين لجأت إلى توت ومسطاط لمساعدتها في البحث عن زوجها بكافة الوسائل ، حتى ولو بالسحر والتعاويذ ، معلنة بصراحة : « الجأ إلى كل وسيلة تدلني على مكان زوجي » ، وهي مثل أية أنثى ــ عند الحكيم ــ « عندما تفقد شيئا عزيزا فإنا نلتمس المعجزة حيث تكون » ، لذا فهي لم تنقلب فكريا أو دراميا على بنيتها الشخصية ــ كما رأى بعض النقاد ــ أو خانت مبادىء زوجها ، كما رأى مسطاط ، حينما قررت التعامل مع (شيخ البلد) ساعد « طيفون » الأيمن ، لمساعدتها في تحقيق الوصول بابنها إلى الحكم ، فهي منذ البداية شخصية تحركها العاطفة ، وتتمسك بتحقيق غاياتها بكل وسيلة وحيثما تكون ، ما دامت تلك الغايات نبيلة ، وها هي السنوات تؤكد لها أن المبادىء وحدها لا تستطيع أن تقف أمام جبروت « طيفون » ، فلتشتر إذن تابعه الأمين ، معرفة منها بعدم ارتباط مصالح (شيخ البلد) بطيفون بعد ما استخدمه الأخير حتى بلغ مآربه ، ثم فاز بالغنيمة وحده ، فضلا عن ادراكها هم ذلك الرجل للمال ، ومن ثم ترشوه بنصف ذهبها الذي استولى عليه « طيفون » ، ليدبر معها الخطط لعودة ابنها لعرشه المغتصب ، بدءا من اكتساب الاتباع وتنظيم الصفوف وبذل الوعود ،

[. . . .

[هنا يجد (الفكر) نفسه للمرة الثالثة أمام اختيار صعب : ماذا يفعل عندما تتحول القضايا المصيرية من موقف (الفكر) والإعداد ، إلى موقف (الفعل) والتنفيذ العملي ؟

كشف لنا تحليلنا السابق على عدم وقوع « ايزيس » في الانقلاب الدرامي والفكري حين قررت ان تتعامل مع أحقر الأعداء ، وبذات (الأساليب) الدنيئة لتحقيق (غاياتها) ، مرتئية ان كل ما تركته لتوت ومسطاط ليبنياه عبر سنوات طوال في عقل « حوريس » ، لم يكن سوى تشييد « على رمال الأوهام » ، أما الواقع أمامها فهو يكشف لها أن الغاية تبرر الوسائل المستخدمة ، وأن غايتها النبيلة هي الوصول بابنها إلى عرش أبيه المغتصب بأي طريق كان ، حتى ولو كان طريق الرشوة والتدجيل والتضليل ، فهي لا تريد له ان يلقى مصير أبيه ، في زمن استشرى فيه الشر وأحاط بكل المبادىء الصحيحة ، ومزق أصحاب الفعل الخير ، واستولى على الحكم والشعب معا .

ومرة أخرى تتوقف الدراما ، لتبرز مناظرة كلامية ، حول علاقة الفكر بالقضايا المصيرية ، التي يناصرها ، عندما تتحول من الموقف النظري إلى الموقف ، الذي يفرض ، بحكم متغيرات الواقع ، أساليب مختلفة لتحقيقها ، فإيزيس بفعلها السابق ، التعامل مع (شيخ البلد) طرحت تلك القضية بقوة أمام توت ومسطاط ، فيقف الأخير بإصرار واضح ضد خطواتها ، فهو رجل فكر تتفق عنده المبادىء والوسائل ، وقضيته التي يناصرها ـ الوصول بحوريس إلى الحكم ـ هي قضية مبدئية شريفة ، في حاجة إلى وسائل مماثلة ، مرتئيا أن لجوء العلم والخير لأساليب المغامر والمحتال ، يعني أنه لا أمل في القوة الذاتية للعلم والخير ، وأن التسليم بذلك يهدم قضيته ، لأنه يهدم نظامه الفلسفي الذي تتسق فيه الوسائل والغايات ، وهو في مناصرته لحوريس ، لم يناصر فيه الرجل ، وأما ناصر المبدأ ، الذي يعني ضياعه غياب المعنى لانتصار الرجل . . انه موقف متكامل فكريا ، يتصادم مع موقف « ايزيس » التي تستطيع أن تجذب اليها « توت » ، بعد تردد قصير ، الذي تكشف له دراسته لحركة الأحداث في الواقع ، أن تحقق مبادىء « اوزيريس » ـ غاية ووسائل ـ لا يمكن أن تتم إلا في حالة خلو الميدان من المغامر والمحتال ، أما إذا ظهر ، فلابد للمبدئي ـ عالما او خيرا ـ محاربتهما بنفس أساليبهما ، بل وأن يكون أبرع منهما في استخدام ذات الأساليب لاستعادة الحكم والشعب المسلوبين ، وهكذا ينضم « توت » برؤيته إلى « ايزيس » ، بينما يقرر « مسطاط » الابتعاد نهائيا عن طريقهما .

وتسير « ايزيس » فى طريقها ، فتندفع « حوريس » لمنازلة « طيفون » ، الذى ينتصر عليه لضعف الاول ، ويهم بقتله ، إلا أن (شيخ البلد) ـ المرتشى ـ يمنعه من قتله بيده ، معلنا له أن ذلك القتل ، سيعنى للناس أنه تم تخلصا ممن له حق فى العرش ، وسيدعم الشائعات التى قد يكون « حوريس » قد روجها من قبل تلك المنازلة ، والحل هو تقديمه لمحاكمة ـ صورية ـ أمام الشعب ، حيث يظهر ادعاؤه جليا ، ويأتى الحكم من الشعب ، مما يثبت حق « طيفون » (شرعيا) فى الملك تثبيتا دائما ، وبرغم دهاء « طيفون » ، إلا ان الحكيم يجعله يقبل بسرعة ، **فالتخطيط النظرى المنطقى يدفع الشخصية لاتخاذ ذلك الموقف ، لا حركتها وتركيبتها الذاتية** ، وتنعقد المحاكمة ، ويتهم « طيفون » « حوريس » بالتمرد والعصيان ورفع السلاح فى وجهه بغية قتله ، ويعترف « حوريس » معلنا ان ذلك واجب عليه ، استعادة لعرش ابيه « اوزيريس » المغتصب ، ويقوم « توت » ـ كمحام عن « حوريس » ـ و « ايزيس » بكشف الحقائق أمام الشعب عن المؤامرة والصندوق والاغتيال والتمزيق ، ويهاجمهم « طيفون » متهما « حوريس » بأنه متمرد وابن سفاح ، وانه ليس هناك دليل على كل ما يقال ، ويهتاج الشعب ، فالقضية الأخلاقية ـ شرف « ايزيس » ـ تثيره ، وعدم وجود أدلة وقرائن دالة على صحة ما يقال تؤرقه ، ويعجز « حوريس » و « ايزيس » و « توت » عن اثبات الدليل ، ولكن فجأة يظهر ملك (ببلوس) ، وكأنه الإله القادم من الآله ، تلك الحيلة الإغريقية الشهيرة التى دائما ما كانت تستخدم فى المسرحيات التى تتشابك فيها القوى الأرضية ، فيأتى الحل من أعلى جبال الأوليمب ، فهاهو ملك (ببلوس) يظهر ، دون أن تشى المسرحية من قبل أو من بعد عن وجود اتفاق لمجيئه ، ليكشف أمام الناس الحقائق فى لحظة محددة ، ويحمل معه الدليل : الصندوق المذهب الذى حمل داخله « أوزيريس » ، وأمام تلك الحقائق والأدلة ، ويهرب طيفون ـ فالحكيم لا يقتل أو ينهى وجود الشر ـ ويحمل الشعب « حوريس » للحكم ، ويقرر الملك الجديد متابعة المجرم والانتقام لابيه ، إلا أن « ايزيس » وقد حققت غايتها فى الوصول به إلى الحكم ، تثنيه عن ذلك ، حتى لا يلوث يديه النقية بدماء الآثم الدنس ، مكتفية بمعرفة الشعب الحقيقة ، آملة فى أن يصفح عنها « اوزيريس » فى خلوده ، وأن يرضى عن أفعاله .

لقد حققت « ايزيس » ـ « الحكيم » رؤيتها التعادلية فى الحياة ، فجمعت فى شخص « حوريس » مبادىء « اوزيريس » وأساليب « طيفون » ، ووحدت فى رمز واحد حكمة المعلم وقوة المناضل ، روح الأمس وجسد اليوم ، ذلك الجسد الذى لا يعنى عند الحكيم مجرد وعاء مستقبل وحافظ للروح الخالدة المبعوثة ، وإنما يعنى وجودا جديدا يحقق فى توازن محسوب الانسجام بين الاضداد ، مثلما لا تعد الدراما عنده مجرد شكل فنى ، يستوعب روح الأسطورة القديمة ، وإنما يعنى صياغة جديدة ، تعيد بناء (الحكاية) الأسطورية ، داخل مضمار درامى له مقاييسه الخاصة ، وتخضع الرؤية الأسطورية للرؤية الذاتية الآنية ، فى تفاعل



محسوب معها ، فالمسرحية تتحرك بحساب شديد ، وتنتقل رغم القفزات الزمنية فى بناء محكم ، تغطى به المسافة بين (الفورم) الغربى و (الماوة) المصرية ، برؤية حكيمية توفيقية ، **تحمل العجز عن تلمس نبض حركة الإنسان البسيط فى الواقع ، بالمناقشات النظرية حول القضايا الكلية .**

ويأتى كرم مطاوع ليقدم عرضه فى ثانى يوم من يناير ٨٦ ، مخضعا رؤية الحكيم الفكرية والدرامية لرؤيته هو ، ومعيدا صياغة المسرحية صياغة تجمع بين النص الدرامى والاستعراضات الغنائية والراقصة ، فى محاولة لطرح رؤيته فى الواقع المعيش طرحا مباشرا ، فيحذف من النص ما يحذف ، ويضيف اليه ما يضيف من أغانٍ واستعراضات ، تحصر القضايا الفكرية الكلية فى مواقف وأحداث وبلدان وأشخاص بعينهم ، وتقلل من ثراء الدلالة الرمزية ، هابطة لديها جوجية الإسقاط السياسى الساذج ، فاقدة رغم براعة التنفيذ الشكل وزخرفاته ، الامتاع العقلى والوجدانى للعمل الفنى المتألق .. لقد سعى العرض بكلمات صلاح جاهين الغنائية غير الشعرية ، وغير المفرقة بين « ايزيس » و « زوزو » ، وغير المدركة ـ فى الوقت الحالى ـ لدور وقيمة الكلمة المغناة وسط حركة أحداث المسرحية ، حينما تتسامى ، فتعجز الكلمات الحوارية عن بلوغ ذلك التسامى إلا بالغناء والحركة الراقصة فى شفافية ، وكم هو محزن عندما نتذكر أغانيه ، بل وصياغته كلها لترجمة مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » لبريخت فى الستينيات ، أما هنا فالأغانى المكتوبة بالعامية أقل قيمة ومعنى وشفافية من كلمات النص المكتوب بالفصحى .

« ورغم ركاكة الكلمات الغنائية ، حاول المخرج أن يمنح ايزيسه جلالا أسطوريا ، لا يتفق مع شخصيتها وأفكارها داخل المسرحية ، فقد أضاف فى البداية مشهدا افتتاحيا صاخبا ، تندفع فيه الجماهير راقصة مغنية هاتفة وداعية لايزيس كى تتجلى عليها ، ناعتة إياها بأنها أم الخيرات والكرامات ، وبأنها المرأة السماوية الملهمة ، والربة المكرمة ، وقاضى المحكمة ، وملكة مصر الشعبية النورانية المعظمة (هكذا !) ، بل لا يكتفى العرض بأن يخلع الشعب عليها تلك الهالة الأسطورية ، بل يجعلها تقول عن نفسها : « أنا شفيعة الحبايب . عشاق عيون الرعية والخدمة الاجتماعية . أمتص سم العقارب » ، محددا لها دورا فى الحياة العامة للمجتمع ، ولم لا وزوجات العصر يفعلن ذلك ، فضلا عن مشاركتها للملك « اوزيريس » ، ووقوفها بجانبه وهو يعلم هذا الشعب الحضارة مادية ومعنوية ، بدءا من إقامة الكبارى التى تحقق تواصلا بين عالم وآخر ، مرورا باللغة والمصاريف وصولا إلى الرقص الديناميكى بدلا من أوضاع التماثيل الاستاتيكية .

إن تبجيل « ايزيس » يعد الدعامة الأساسية فى العرض المسرحى ، من حيث كونها رمزا للوطن يحتوى كل ما فيه ، وتقدير المبادىء ، لا الأشخاص ، يعد المدخل الأساسى لصياغة العرض المسرحى حول الدعامة السابقة ، ومشكلا محور الرؤية الإخراجية له ، انطلاقا وانتهاء بمشهدى تبتل من الشعب للنورانية « ايزيس » ، وبينهما يعمل العرض على خلف كل ما يشى بضعف « ايزيس » الإنسانى والأنثوى ، وإضافة ما يؤكد قوتها ، ففى المشهد الثانى ـ الأول فى النص ـ ينتهى بخروجها بأغنية تؤكد فيها قدرتها على التحرك بمفردها بحثا عن « اوزيريس » ، معلنة قوة إرادتها وعزمها وعدم معرفة قلبها لـ (الهلاويس) !! ، وذلك بدلا من خروجها الهادىء فى نص الحكيم ، كما يحذف ختام المشهد الرابع ـ الخامس فى العرض ـ والذى تنهار فيه « ايزيس » متخاذلة بعد أن أصبحت وحيدة وتقع على ركبتيها نائحة على زوجها ، ليستبدل به مشهدا استعراضيا غنائيا طويلا ، يبدأ بإصرارها على الصمود أمام كل عقبة تقف أمامها ، ثم تطوف الأقطار المختلفة بحثا عن « اوزيريس » : منفيس ، ميت دمسيس ، سيناء ، غزة ، عكا ، صور ، صيدا ـ ولا مانع من العراق والاردن ـ وصولا إلى ببلوس ، وهى تردد للأهالى الذين يستقبلونها فى كل مكان تهبط فيه بالأغانى ورقصات الدبكة والأعلام الحديثة مرحبين بها ، وهى تعلن لهم : « أنا عارفة طريق زوجى بحدسى ، وراح اوصل لمكانه بنفسى » إنه رحلة استعراضية ، قصد بها العرض تأكيد البعد العربى للرحلة « ايزيس » ، الموجود دون مباشرة أسطورة ونصا دراميا ، لكنه الاسقاط السياسى المدرسى .

وتأكيدا لهذا البعد العربى ، لا يكتفى العرض بإضافة المشهد الاستعراضى الطويل السابق ، بل يعدل من المواقف الدرامية والأسطورية ذاتها ، فيجعل « ايزيس » ترسل ابنها « حوريس » ، وهو فى العام الاول من حياته إلى ملك ببلوس بواسطة « مسطاط » ، كى تتم تربيته فى الغربة العربية ـ كاورست الاغريقى ـ فيشب هناك عن الطوق ، ويعشق ابنة ملك ببلوس « نورا » التى أضافها العرض للأسطورة والنص الدرامى ، وبعد سبعة عشر عاما فى الغربة ، يأتى مسطاط قبل نهاية المسرحية ليعود بحوريس إلى وطنه للجهاد لاستعادة عرشه ، ولا يخلص ملك ببلوس أن يعود حوريس وحده ، فيزوجه ابنته نورا ، حتى إذا قابل الموت فى مصر ، فليقابله عريسا .. وهى اضافة

مقحمة على البناء الدرامى للنواحى الثلاث التالية :

١ ــ ان المسرحية ــ نصا وعرضا ــ تقول لنا إن « ايزيس » عاشت فى هدوء لسنوات ثلاثة بعد عودتها من ببلوس ، وأقامت فى منطقة نائية مع « أوزيريس » بعيدا عن عيون « طيفون » ، ولم يكن هناك ما يخيفها حتى ظهر توت ومسطاط ، وقبلها بأيام قليله رجل غريب من أعوان طيفون فى المنطقة ، فما هو الدافع اذن لكى ترسل بابنها الرضيع وهكذا إلى ملك ببلوس ؟ وهو الورقة التى حاولت أن تضغط بها على « أوزيريس » ليعود إلى الحكم ، فضلا عن حياتها وطفلها وزوجها حياة آمنة لا يعكرها شىء طوال ثلاث سنوات .

٢ ــ ان « مسطاط » لم يعرف بعودة « ايزيس » و« أوزيريس » واقامتهما فى المنطقة النائية ، إلا بعد عودتها بسنوات ثلاثة ، ومن ثم وفد إليها ، ومعه توت مقدمين خدماتهما (المشهد الثانى من الفصل الثانى فى النص ــ المشهد الثانى من الجزء الثانى فى العرض) فكيف لمسطاط أن يذهب بالطفل رضيعا فى عامه الأول ؟ أى قبل تعرفه السابق عليهم بعام آخر على الأقل .

٣ ــ ان « مسطاط » قد رفض التعامل مع « ايزيس » اثر قرارها التعامل مع (شيخ البلد) بعد رشوتها له ، بل لقد أدان مسطاط إيزيس واتهمها بالخيانة ، وغادر مكانها (المشهد الأول من الفصل الثالث فى النص ــ المشهد الثالث من الجزء الثانى فى العرض) ثم سرعان ما يذهب إلى مدينة ببلوس ليعود بحوريس كى يستعيد عرشه (المشهد الرابع من الجزء الثانى فى العرض) ؟

وهكذا يمتلىء العرض بالمحذوفات التى قام بها المخرج ، والاضافات التى قام بها المخرج ، والاضافات التى اقترحها ايضا المخرج وكتبها غناء ضعيفا صياغة ومعنى (صلاح جاهين) من عينة : « اوزيريس » يا ملاك الحينه . اظهر للزوجة الوفية . وحياه القبلات الحلوة . أنا دمع الخوف ملو عنيه ، أو « م المنحر . للمنحر . قتلوا الرجل السكر » . . !! واضافة أخرى نشك أن كاتبها هو توفيق الحكيم ، تطلب فيها « إيزيس » على ظهر مركب يجره على المسرح شاب يرتدى السواد تحت أشعة الالترافيلوت ، تطلب من « أوزيريس » وهو فى أحضانها طفلا ، لأن الوطن يريد ذلك ، وإضافات أخرى لا تضيف للعمل قيمة ، باستثناءات قليلة جدا ، تومض من حين لآخر ، فى ثنايا التصوير الحركى لأفكار ومشاعر شخصيات المسرحية مثل : معاناة ايزيس من شعور داخلى يمزقها ، فى ذات اللحظة التى يغتال فيها اوزيريس بعيدا عنها ، ومثل انهدام بيتها لحظة معرفتها بجريمة الاغتيال فى المشهد التالى مباشرة ، ومثل سقوط « حوريس » أثناء منازلته لطيفون قبيل ختام المسرحية ، سقوطه فى خدعة الحبال ، التى تكشف حركيا أن هزيمة حوريس ، لم تكن لضعف فيه كما جاء فى نص الحكيم ، وإنما لتآمر طيفون عليه . . ومضات بارعة تظل فى إطار الاخراج ، الذى هو بالطبع يختلف عن التأليف ، والذى هو ميدان كرم مطاوع الحقيقى ، والذى عليه أن يذكر فيه ، وأن يبدع من خلاله كما أبدع فى سنوات سابقة ، أما التأليف ، وإعادة كتابة النصوص ، تلك الإعادة التى اشتهر كرم بأنها جزء من نسيج رؤيته الاخراجية ، فهى ليست مجدية ، وقد كشف هذا العرض أن الانشغال بها ، يؤثر على قيمة العرض بأكمله ، والذى حاول المخرج أن يبهرنا بما حشاه فيه من استعراضات عبد المنعم كامل المتأرجحة بين خطوات الباليه وحركات الرقص الشرقى التعبيرية الحرة ، بل بالرغم من العرض يدعو الشعب حسب تعاليم « أوزيريس » منذ بداية المسرحية « سيبك من أوضاع التماثيل . واطنطط على صوت الشخاليل » إلا أن أوضاع التماثيل فعلا قيدت حركته فى الكثير من الاستعراضات ، بخاصة مع الصياغة الموسيقية التى اعدها هانى شنودة فى مزيج من الأجواء الفرعونية والاسلامية والشعبية ، مع انتقالات مفاجئة من الصياغة الاوركسترالية إلى الموسيقى الشرقية ، أما التمثيل الدرامى فقد ضاع وسط هذا الكم الهائل من الإبهار الاستعراضى الذى به ، أو بسببه ، فقد القدرة على التواصل معنا ، وعلى خلق المتعة الفكرية والجمالية داخلنا .

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

أنا فى هذه اللحظة عاجز عن كتابة الكلمات .

توقف القلم بين أصابعى ، وتوقف العقل فى رأسى . وأصابنى ذهول ، فقد وجدت بين أوراقى منذ لحظة قصاصتين من جريدة الأهرام : أولاهما فى سبعة أسطر لخصت حياة إنسانة ماتت ورحلت من الحياة ، والقصاصة الثانية فى أربعة عشر سطراً . . ضعف أسطر القصاصة الأولى . . وفيها خلاصة حياة إنسانه مازالت على قيد الحياة ، فى يوم ٣١ ديسمبر ١٩٨٣ .

هل يذكر أحد المحامية الراحلة الدكتورة نعيمة الأيوبى أول فتاة مصرية ارتدت روب المحاماة ودخلت قاعات الجلسات فى المحاكم فكانت فى الجيل الماضى أول محامية مصرية مع أن بنت جنسها الأستاذة منيرة ثابت حصلت على ليسانس الحقوق من باريس فى جيل سابق كجيل نعيمة الأيوبى . ولكن منيرة ثابت لم تستطع الدخول من باب نقابة المحامين أيام الزعيم سعد زغلول ، فاشتغلت بالصحافة وأصدرت مجلة (الأمل) باللغتين العربية والفرنسية . وشجعها الزعيم على احتراف الصحافة لأنه لم يكن فى الاستطاعة الاشتغال بالمحاماة ، ولم يمض على رفع الحجاب عن وجه المرأة المصرية غير يوم واحد . . وكان هو الذى انتزع اليشمك من وجه أول سيدة رآها فى سرادق السيدات الوافدات اللاتى أقمن احتفالا بمناسبة عودة الزعيم من المنفى . . وكان الزعيم سعد زغلول هو الذى نزع اليشمك عن وجه أول سيدة مصرية فى هذا السرادق فرفعت النساء جميعاً اليشامك عن وجوههن وظهرت سافرات ، وكانت اولهن صفية زغلول أم المصريين وزوجة سعد زغلول .

ومن عجائب المصادفات أن الأستاذة منيرة ثابت تزوجت عبد القادر باشا حمزة صاحب جريدة البلاغ . . وأن الدكتورة نعيمة الأيوبى تزوجت على باشا الشناوى .

وأنسانا الزمان منيرة ثابت عميدة الصحفيات المصريات وأنسانا نعيمة الأيوبى أول محامية مصرية .

وعندما نشرت صورة نعمية الأيوبى فى الصحف وهى مرتدية روب المحاماة ، كان الناس يتفرجون على الصورة بإعجاب شديد ، وأحس كل واحد أنها اخته أو بنته . فقد كان المجتمع المصرى فى عصره الذهبى يسير على طريق التقدم . . وكانت خطوات التقدم فى مصر أسرع منها فى بلاد أوربية كثيرة ولا حول ولا قوة إلا بالله . . ماذا جرى ؟

أما لطفية النادى فقد كانت أول طيارة مصرية ، وعندما ظهرت صورتها فى الجرائد وهى ترتدى ملابس الطيران ، وكانت واقفة بجانب الطائرة ، قص كثيرون هذه الصورة ووضعوها فى إطار ، وأحسوا أن كل واحد منهم يرفع رأسه فخاراً بفتاة مصرية تقود طائرة .

ثم أقامت الطيارة المصرية فى لوزان بسويسرا . . واشتغلت فى محل تجارى لتحصل رزقها .

ماذا أقول ؟ . . ألم أقل لك إن العلم توقف بين أصابعى ؟ كثيرون وكثيرات ممن شاركوا فى بناء الحضارة المصرية الحديثة بقيت منهم كلمات تنشر احيانا فى صحيفة . . وحتى الكتاب ورجال الصحافة الذين كان تسيل أنهار الصحف بمقالاتهم واخبارهم رحلوا وبقيت من حياتهم بضع كلمات فى سطور .

عندما تنطفىء الشموع التى أضاءت طريق الحياة ، تحمل من مكانها وتوضع فى سلة المهملات لأنها لم تعد قادرة على بعث النور .

ويبدو ــ أيضا ــ أن عبادة الفرد متأصلة عند الناس ، وكأن فرعون يعيش فى قلب كل واحد منا ، وفرعون هو الملك الذى حاز الشهرة فى حياته وكتب له الخلود بعد مماته ومع تغير العصر استبدلنا الهرم الذى يدفن فيه الفرعون بالضريح الذى يقام للملك الشهير . . وقد يكون ملك الأدب أو الشعر أو ملكة النهضة النسائية . . وأحسن وصف عندنا للعباقرة هو أنهم ملوك أو أمراء . . حتى فى الموسيقى كنا نقول ملك الكمان سامى الشوا . . محمود سامى البارودى كان أكبر الشعراء . . ثم انتزع منه الإمارة أحمد شوقى ولكن شكسبير وجوتة وفيكتور هوجو لايحملون لقب أمراء للشعر .

وحتى محمد التابعى الصحفى الشهير عندما أراد مصطفى أمين أن يكرمه قال عنه فى العنوان : ملك الحب فى القرن العشرين ؟!

تقرير عن رجل تحت حد السكين

أحمد زرزور

من أنبل الرجال كان . .

(يشهدُ الذين قارعوا مرارة السفينة ،
احتسوا ثمالة الدماء ،
راهنوا الشموس أن تطل من
جديد . .)

وارتموا على وسادة القرون :
ملؤها انحناء الظهر طيعًا ،
وكومة من السواد
والعناد
والهواجس الأبيدة ــ)

، . . . .

من أنبل الرجال . .
لم يكنِ المناخ / أوقف الرياح
سير الخطوط بين ناتئات الصخر
(لم تشله العيون
وهى ترتدى ابتسامها
الصفيق)

كان يحمل انتباهه ،
وحلمه ،
وصرخة إبنه النحيل ،
وانحشار أهله على سلالم الترام . .
(يذكر استياءه من المواكب المهيآت
يقبض الهتاف صدره
وطفلة نيلية تئن بين سيِّدين ،
والطنينُ يكسر النوافذ
المغلَّقات ـ

: ، ، : ، ، : ، ، :

طنين :
« ها تنضج السنابل
فأوقدوا التنور
ونصبّوا المراجل
وهيّئوا القدور . .
أعوامنا العجاف
بفضله تشيخ . .
وسُمّها الزعاف
فى ذمة التاريخ !

، . . . .

، . . . .

يُشهدُ النبيلُ عنْيَهُ
ويترك الترام عند سيدى الحسين
(ماذا . . ؟ !
« جوهر » و« مصطفى » مقيَّدان ؟ !
يهمس الحوذى :
« من المساء للصباح
كانا يوقظان الأرض من
رمادها ،
يُنفضّان عن مباسم العروس
عيدَها الكذوب ،
يُرجعَان للقصيد سيدً العذاب !

، . . . .

دُوهما يُربِّتان فوق شاعر
ويوصيان :
« لا تنتخبْ
لظلِّكَ
الشرابَ !

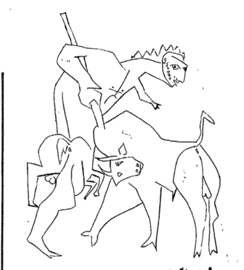
، . . . .

، . . . .

آه نشربُ الكثير
(« والحجّاج » لا ينى عن
الفحيح) . . ،
يسقط الحجّاج سيفَهُ على السكون
فالرقاب نالها الصديد . .)

. . . .

ها هو الفتى يُشيح وجهه عن حزننا
لا تفقهون حمرة الورود . .
قصة قديمة عن بلبل
ينام
فوق شوكها المخضلّ
بالغناء
والغناءُ
صاعد
نافورةً
ورقصةً . .)
رقصْتُ / لا يصيبني الدُّوارُ
هل تجرِّبون البحر ؟ !



من أنبل الرّعاع . . ،
ها هو امتدادُ عاشقٍ
كتابُه التوحّدُ/احتمالُه المدى . . . ،
من أنبل الضلوع . . ،
(زغردت إيزيس
جرحها سحابة/خراجها : متى
استفاقت الرءوسُ . . ،
والرءوسُ
أدركت هوانها
الأحلام ليس غيرنا يَرُودها
يفكّ سحرها . . . !)
. . . . ،
. . . . ،
لا تنظروا فرعون يعرض الشموس
يكسر الأبواب . . ،
يطلق النجوم من إسارها . . .
أتسمعون الليل ؟

ليل

« ها تسقط المدائن
وتنتهى القصيدة
وتلبس المدافن
جسومها الجديدة
والشاعر النبيل
فى موته يغنى
فيستعيد النيل
نوط الدماء منى ! »

بقايا صدى

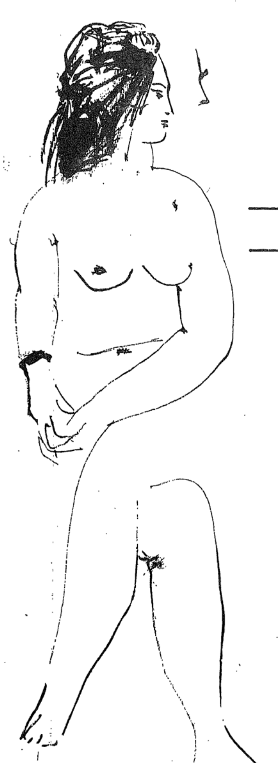
إبراهيم دقينش

هاتِ ياشاعر من وحى الأغانى
وابعث الألحان من عليا الجنان
واسكب الأنغام فى سمع الزمان
واسق روض الحب من نبع الحنان
وانثر الفرحة فى كل مكان

ما ترى الطير على أفق الصباح
يتهادى فى غدو . . . . ورواح
شاديا بين الروابى والبطاح
يلثم الزهر بأهداب الجناح
والدنا أنس وبشر ومراح

هات ياشاعر من نبض الشعور
فالهوى المراح فى كل الصدور
والصدى اللهفان ترنيمة حور
بنداء الحب فى الكون يدور
ورؤى الإلهام اشراق ونور

أيها الشاعر نضّرت رؤاك
وأذبت الحبَّ لحنا فى هواك
فاستوى النور على عرش بهاك
وازدهى الحسن بلألاء ضياك
وجثا القلب بمحراب سماك



من الطنبورة الى السمسمية

د. فتحى الصنفاوى

فى عام ١٨٠٠ كتب ــ فيلوتو Guillaume André Villoteau ، الباحث والموسيقى الفرنسى ، وأحد علماء الحملة الفرنسية على مصر ، فى كتاب وصف مصر Descri ption De L,Egypte ، أنه شاهد مع أحد الخدم النوبيين القادمين من أقصى جنوب مصر ، آلة موسيقية قريبة الشبه جداً من ــ الليرة Lyra ــ الإغريقية ، لذلك لم يجد مفراً من المقارنة بينهما من حيث الشكل والتركيب والصناعة وطريقة العزف .

وتقول الأساطير الإغريقية أن الآله ميركور ، وجد ظهر سلحفاة جاف ، فأخذه ونظّفه وشد عليه رق (غشاء) من الجلد ، وأخرج منه ذراعين أوصل طرفيها بعصا مستعرضة ، ثم شد على العصا تلك سبعة أوتار من أمعاء الماعز ، ثبت طرفها الآخر على حافة الرق الجلدى ، وبذلك أصبحت آلة موسيقية مكتملة ، يمكن أن تُصدر أصواتاً متباينة عند نبر أوتارها بواسطة ريشة ، والعازف يحتضن لها بيسراه إلى صدره ، وكانت تلك الآلة هى الليرة .

أما الآلة النوبية التى شاهدها ــ فيلوتو ــ فهى بنفس الشكل والتصميم إلا أن الصندوق المصوِّت عبارة عن إناء من القرع الجاف ، وعدد أوتارها خمسة فقط ، وتُضبط خماسيا ، كما كانت توجد فى وجه الآلة وفى الرق الجلدى فتحات للرنين مختلفة الأشكال ، وكان الذراعان من الخشب الجاف الصلب ، طرفاهما يدخلان من ثقبين من الرق الجلدى ومثبتان بها جيداً وبشكل محكم ، أما طرفاهما الآخران خارج القصعة ، فتقابلهما قطعة أخرى من نفس الخشب ، ربط طرفيها بطرفى الذراعان بواسطة خيوط من أوتار عضلات الأبقار ، وعلى العصا الأفقية رُبطت خمسة أوتار فقط من أمعاء الإبل (الجمال) فوق حلقات من القماش المجدول ، بحيث يمكن بواسطة تحريكها إلى الأمام أو الخلف ، شد أو إرخاء الأوتار حسب الطلب وحسب طريقة التسوية المتّبعة .

ويضع العازف الآلة على فخذه مستندة إلى صدره . واليد اليسرى تطل من خلفها بحيث تكون الأصابع الخمس لليد تحت الأوتار الخمس مباشرة ومستندة إليها عند الجزء الأعلى منها ، بينما تُنبَر الأوتار جميعها بواسطة قطعة من الجلد السميك وبقوة ، حيث تسمع الأوتار كلها مكتومة الصوت ، أما الصوت أو الوتر المراد سماعه فيرفع عنه الأصبع ليُسمع واضحاً رنانا ، وذلك دون الأوتار الأخرى التى تكتمها بقية الأصابع ، ويسمع لها فقط نوع من التنتنة التى تمثل الضربات الأساسية لضغوط الإيقاع الذى تقوم عليه القطعة المعزوفة .

ومن الغريب أن نبر الأوتار جميعها معا فى نفس الوقت تبدو متوافقة فى أذن العازف الفطرى ، رغم جهله التام بالأسس الموسيقية للتوافق والتنافر ، بل أن فطرته الهمته إلى ذلك دون أن يدرى أن الدرجات الموسيقية المكوِّنة للسلم الخماسى الذى تضبط عليه الأوتار الخمسة ، والذى يتكون فيه الديوان الموسيقى (الأوكتاف) من خمس درجات فقط ، يشكل تركيبا هارمونيا يمثل أجزاء من السلم الانهار مونى التوافقى ، وهو ما يسمى علمياً بالسلسلة التوافقية الطبيعية .

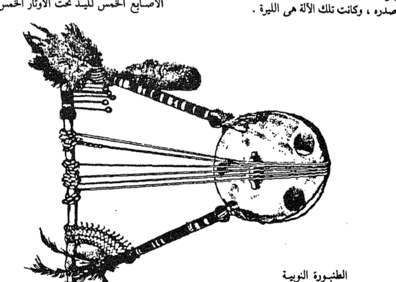
كما ذكر الفرنسى ــ فيلوتو ــ أنه طلب من النوبى أن يعطيه الآلة ليتفحصها ، ولكنه أخذ فى فك ضبط الأوتار لإتلاف تسويتها ، ثم أعادها للعازف وطلب منه مداومة العزف عليها على ذلك النحو ومراقبة ما سيحدث ، ولكن العازف أخذ فى البداية يُعيد ضبط الآلة كما كانت فى البداية تماما دون أدنى تغيير .

وقد دون ــ فيلوتو ــ ذلك ليجده عبارة عن ديوان واحد من السلم الخماسى (صول ــ لا ــ سى ــ رى ــ مى) وهو ما يثبت أن هذا الضبط لم يكن إرتجاليا ولا عشوائيا ، بل هو ثابت ومتعارف عليه بينهم بل ومتوارث منذ القدم ، واستعمالها بنفس الشكل والتسوية دليل على أصالة تلك الآلة ، وقد عرف ــ فيلوتو ــ أن تلك الآلة تُسمى ــ الطنبورة أو الطمبورة .

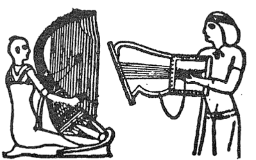
وبالمقارنة بين ــ الطنبورة ــ والآلة المشابهة تماما ، والموجودة فى الآثار الفرعونية والتى يرجع تاريخها إلى حوالى ٢٥٠٠ عام قبل الميلاد ، يؤكد أن أجدادنا الفراعنة هم أول من صمموا تلك الآلة ، وعرفت لديهم تحت اسم (الكنارة) ، وذلك قبل إزدهار الحضارة الإغريقية بأكثر من ألف عام ، وقبل معرفتهم للآلة المشابهة وهى الليرة ــ التى قارنها بها ــ فيلوتو .

ويمكن ملاحظة أنواع وأشكال كثيرة من الكنارات الفرعونية القديمة فى النقوش والرسوم الموجودة للآن بالمقابر والمعابد الفرعونية التالية :

١ - الجبانات المجاورة لأهرامات الجيزة .
٢ - معبد فيلة بأسوان .
٣ - جدران السلم المؤدى إلى الحجرة الخامسة فى معبد دندرة .
٤ - مقابر وادى الملوك بالأقصر .
٥ - مقبرة إمنحتب الثانى من الأسرة الثانية عشرة (١٩٣٨ - ١٩٠٤) ق . م .
٦ - معبد رمسيس الثانى الأسرة التاسعة عشرة (١٢٩٨ - ١٢٣٢) ق . م .



الطنبورة النوبية



كناره وجنك فرعونى

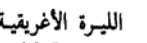
٧ - مقبرة توت عنخ آمون (حوالى عام ٢٠٠ ق . م) .

هذا وقد عثر الأثريون بالفعل على خمس نماذج من الكنارة المصرية القديمة منها الآن ثلاثة فى متحف برلين ، والرابعة فى هولندا ، والخامسة موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة وهى نماذج تدعو للدهشة نظراً لدقة الصناعة والزخرفة التى تتحلى بها .

وعليه ، وبدون شك فإن ــ الطنبورة ــ النوبية أو ــ (الليرة المصرية) كما يُسميها بعض الباحثين الأجانب ، منحدرة وبشكل مباشر من الآلة الفرعونية المماثلة ، وهى فقط مجرد إمتداد لها ، وبالتالى فهى ليست واردة من الجنوب الأفريقى ، أو من اليونان ، وهذا ما أكده الكثيرون من الباحثين مثل كورت زاكس Curt Schs هانز هيكمان Hans Hickmann ف . ش . فيتيه F. J. Fetis :

وتيبيريو الكساندرو ، الباحث الرومانى فى مقدمة وغلاف مجموعة أسطوانات : (أنتولوجية الفلكلور المصرى) التى جمعها وسجلها بين عامى (١٩٦٥ - ١٩٧٠) .

وقد أكد (تيبيريو) أن اللوحات التى شاهدها وصورها بنفسه من آثار الفراعنة ، تتطابق مع الآلات التى شاهدها عام ١٩٦٦ فى أيادى أبناء النوبة فى أسوان والأقصر وهى لا تختلف من حيث الصناعة والشكل والتركيب والمواد الأولية المصنعة منها ، بين كل من الآلات الفرعونية والآلات النوبية ، كما تمسك وتعزف



الليرة الأغريقية



بنفس الأسلوب ، أى منذ حوالى ٥٠٠٠ عام ، وإلى تاريخه .

وما زالت الطنبورة النوبية بشكلها القديم الذى وصفه فيلوتو وبعد ١٨٥ عاما ، منتشرة فى جنوب مصر من الأقصر والنوبة الجديدة إلى أسوان ، يستعملها قبائل البشارية والعرب ، دون أدنى تحريف أو تعديل فى الشكل والصناعة وتسوية أوتارها خماسيا حتى اليوم .

كما لازالت ــ الطنبورة ــ موجودة فى دول أفريقية مجاورة مثل السودان وأثيوبيا والصومال إلى الآن تحت أسماء متعددة مثل :

الكرارة Kerar بيسنكوب Besinkob ــ كيثارة Kethara كسر Kesser بَيزيرا Biziro الخ .

كما عرفتها كذلك دول سواحل البحر الأحمر ، حيث إنتقلت بحكم التجارة والجوار إلى اليمن لتواصل رحلتها إلى الشاطىء العُمانى ، ثم سواحل الخليج العربى حتى البصرة فى العراق .

وقد شاهدت بنفسى ــ الطنبورة ــ فى يد عازفيها منذ شهور فى أسوان ولكن الصندوق المصوِّت أصبح عبارة عن طبق من الصاج المطلى متوسط الحجم ، بدلا من الصندوق الخشبى ، كما إستبدلت الأوتار المصنوعة من الأمعاء ، بأوتار معدنية ، مع وجود (فرس) تثبت عليه الأوتار فوق وجه الآلة المصنوع من الجلد الرقيق كذلك ، وأيضاً تنبر الأوتار جميعها بواسطة قطعة من الجلد المربوط بخيط فى عمود الآلة الأيمن ، وقد شاهدت منها عدة نماذج متفاوتة الأحجام ، ولكن لا يقل طول أصغرها عن ٦٠ سم ، ولا يتجاوز أكبرها عن حوالى ٨٠ سم .

وعادة ما تؤدى الطنبورة اللحن الأساسى ، وهو مجرد مضاعفة أو مصاحبة للحن الأصلى الغنائى ، أو لحن الرقصة ، أو تقوم بعمل تنويعات وتلوينات ومصاحبة بها بعض أنواع تعدد التصويت (البوليفونية) العفوية والتلقائية فى كثير من الأحيان ، وذلك حسب ما تتيحه الفطرة والخبرة الموسيقية للعازف ومهارته فى الأداء .

ومن الملاحظ أن الطنبورة لا تُعتبر فى حد ذاتها آلة موسيقية لها شخصيتها المنفردة ، لذلك فليس لها مقطوعات خاصة بها ، إنما يقوم دورها على إبراز الجانب اللحنى الغنائى والايقاعى ، الذى يُساهم فى إثراء الحركة اللحنية للأغنية أو الرقصة ، لذا تصاحب الطنبورة الغناء بعد عزف مقدمة منفردة بسيطة قصيرة ، علاوة على بعض الازمات المكملة للحن ، أو لملء الفراغات والزخرفة اللحنية ، وعادة ما يكون على العازف آداء جزء صغير منفرد فى النهاية ليشكل ما يشبه التذييل (Cuda) للقفلة النهائية للقطعة .

والطنبورة لها رنين صوتى متميز يحدده شكل وحجم الصندوق المصوِّت ونوعه وطريقة شد وتسوية الأوتار ، ومكان الفرس .

عند نبر الأوتار مجتمعة ، تهتز ليهتز الفرس بالتالى على الرق الجلدى ، ليهتز الهواء الموجود داخل (القصعة) لتصدر صوتا قويا واضحا ، على أنه تتم تسوية الأوتار على النحو المطلوب ، بواسطة لف قطعة القماش المجدول حول (الحمَّالة) الأفقية والمربوط بها الوتر إلى الأمام أو الخلف ، وحتى يشد الوتر أو يخفف شدة حسب التسوية المطلوبة .

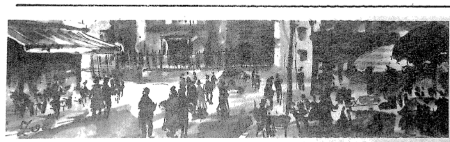
وعلى بعد نحو الف كيلو متر من أسوان والنوبة تقريبا ، وبالتحديد فى منطقة قناة السويس وشبة جزيرة سيناء ، ومنذ حوالى ١١٥ عام ، هو عمر قناة السويس ، وتنتشر آلة موسيقية شعبية مصرية صميمة أخرى تنحدر من الطنبورة ، وتشبهها تماما من حيث الشكل والتصميم والصوت وطريقة العزف وتسمى (السمسمية) .

ويقال أن أحد العمال النوبيين من الذين وفدوا إلى بورسعيد للعمل بها أثناء حفر القناة ، كان عازفا ماهرا على الطنبورة التى جلبها معه من النوبة للعزف عليها بين اقرانه من العمال ترفيها عن أنفسهم ، بعدها تولى عمل عدة آلات مشابهة درَّب عليها اصدقاءه ، ليكوِّنوا معا فرقة مناسبة من الطنابير .

ولما كانت الخصائص الفولكلورية الموسيقية فى منطقة القناة تقوم أساسا على المقامات العربية والسلالم الكبيرة والصغيرة أحيانا ، كان لابد من تعديل تسوية أوتار الطنبورة الخماسية الأصل ، من أغنية لأخرى إرضاء لأذواق محبيهم من العمال على مختلف نوعياتهم ، فمنهم الفلاحين والصعايدة والقاهريين وأبناء المنطقة نفسها ، والأجانب من الفرنسيين والافارقة .. الخ . لذلك كانت تُسوَّى الأوتار إما على السلم الخماسى الأصل ، أو على خمس درجات متتالية من السلم الكبير أو السلم الصغير ، أو خمس درجات متتالية من مقام الراست . ومع مرور الوقت ، إختفى الضبط الخماسى النوبى ليصبح الضبط المستخدم بشكل ثابت إلى اليوم ، عبارة عن تسلسل سلمى من خمس درجات سليمة (Pentachord) راست أو من السلم الكبير ، وهما الأكثر شيوعا واستخداما ، مع احتفاظ الآلة بنفس التصميم والشكل إلى الآن .

ونظرا لوجود تلك الآلة الجديدة اسما والقديمة شكلا ، فى منطقة أكثر تحضراً ، فقد تم تصنيع الآلة من مواد أولية وخامات أكثر تطورا وتقدما وتنوعا ، لتساهم فى زيادة كفاءة الآلة الصوتية ، ويتمثل ذلك فى استخدام الأوتار المعدنية ، وشد الأوتار بمفاتيح (ملاوى) مثل مفاتيح العود أو الكمان ، ثم نبر الأوتار بواسطة ريشة من ريش المانـدولين بدلا من القطعة الجلدية .

وبناء على كل ما سبق ، فإنه يمكن الجزم بأن ــ الطنبورة ــ وأختها الصغرى ــ السمسمية ــ هى نفسها الكنارة المصرية القديمة ، التى عرفها أجدادنا منذ الدولة الوسطى الفرعونية ، وهذا دليل على أصالة تلك الآلة وعمق تأثيرها فى الإنسان المصرى ووجدانه منذ آلاف السنين وإلى اليوم ، مهما تقلبت عليه المغريات والمبهرات الأجنبية والوافدة والحديثة ، وسيظل كذلك ان شاء الله على مر الزمان .



«ماندرا جولا» أو ماكيا ڤيللى .. مؤلفًا كوميديًا

د. أحمد عتمان

ونحن نقدم لحديثنا عن رجل عصر النهضة الشهير ماكيا فيللى نرى أنه مِنْ واجبنا أن نتوقف بعض الوقت عند مسرحية لا كالاندريا (La Calandria) لمؤلفها الكاردينال بيرناردو دوفيزى بيبينا Bernardo Dovizi de Bibbiena (١٤٧٠ - ١٥٢٠) دى والتى نشرت عام ١٥٢١ ، أى بعد عام واحد من وفاة صاحبها . وعرضت هذه المسرحية لأول مرة فى أوربينو (فبراير عام ١٥١٣) . وهى كوميديافظة وغليظة ، صاخبة وساخرة ، ولكنها إكتسبت شهرة واسعة فى عالم الأدب ، نظراً لاستقبال الجماهير لها بحفاوة بالغة حين عرضت سواء فى أوربينو أو فى روما . وهى تعتبر إعداداً بتصرف لمسرحية «الأخوان مينا يخموس» لبلاوتوس . ذلك أن الأخوين التوأم عند هذا الشاعر اللاتينى قد استبدلا بتوأم من جنسين مختلفين . واخدت المسرحية الإيطالية من مسرحية بلاوتوس الأخرى «كاسينا» (Casina) موضوع التنافس بين الأب والابن على حب إمرأة واحدة يفوز بها الابن فى النهاية . وتظهر هذه المسرحية الميل الأوروبى فى عصر النهضة للمسرحية ذات الدسائس المعقدة . والرأس المدبرة فى المسرحية تتمثل فى فيسينيو الخادم . ويخالف بيبينا الأصل اللاتينى الذى يقلده عندما يجعل التوأم من فتى وفتاة . وتبدأ الأحداث عندما تعود سانتيلا أخيراً إلى روما متنكرة فى زى صبى ، فيصل الأمر إلى ترتيب خطوبة لها على أنها «عريس» بنت سيدها . ودون أن يعرف الجميع ، عاد الصبى ليديو هارباً من الترك إلى روما . ووقع فى حب زوجة كالاندرو وتدعى فولفيا . ويقترح فيسنيو على ليديو أن يرتدى زى نساء ويتنكر فى صورة أخته المفقودة منذ زمن بعيد ، وذلك حتى يتمكن من الوصول إلى فولفيا .

وليت الأمر وقف عند حد حصول ليديو على مبتغاه ؛ ذلك أنه وقد تنكر فى زى فتاة يتعرض للمغازلة من جانب الرجل العجوز كالاندرو نفسه . وعلى أية حال ، فإن كافة هذه المواقف الكوميدية المعقدة تصل إلى الحل عندما يتعرف ليديو على أخته التوأم سانتيلا فى نهاية المسرحية .

وجدير بالذكر أن العقدة الثانوية وبطلها كالاندرو تذكرنا بالشخصية التى اخترعها بوكاشيو أى كالاندرينو فى «العشرة الأيام» د ,Decamerom VIII,3,6) IX 3,5) .

كما أن مسرحية بيبينا تمهد الطريق أمام عشرات المسرحيات من هذا النوع ، والذى سيستمر حتى نصل إلى «كوميديا الأخطاء» و «الليلية الثانية عشرة لشكسبير» .

وكثيراً ما يقال أن نيكولو ماكيا فيللى Niccolo Machiavelli (١٤٦٩ - ١٥٢٧) رجع إلى النماذج الإغريقية نفسها ولم يكتف بالنمط الرومانى ، أى أنه عاد إلى أريستوفانيس . وعلى هذا الأساس كتب أولى مسرحياته (المفقودة) والتى كانت تحمل عنوان La Maschera (القناع ؟) .

بيد أن ماكيا فيللى عاد إلى ترنتيوس فى مسرحيته «فتاة أندروس» (IL Andria) عام ١٥٢٤/١٥٢٥ . وعاد ـ كذلك ـ إلى بلاوتوس عند تأليف «كليزيا» La Clizia بعد عام ١٥١٣ وهى تقدم صورة ساخرة للحياة الأسرية فى فلورنسة ولا يفسدها سوى مشهد التعرف الشائع فى كوميديا عصر النهضة . وبالمسرحية بعض نقاط التشابه مع مسرحية «كاسينا» Casina لبلاوتوس .

أما رائعة ماكيا فيللى فهى «لا ماندراجولا» (La Mandragola) وتؤرخ بعام ١٥٠٣ عموماً ويقال أنها عرضت عام ١٥١٨ .

والعنوان يعنى «نبات اليربوح أو اللفاح (أو الباذنجان) .

وفى هذه المسرحية يتبع ماكيا فيللى وحدة الزمن فيجعله يوماً واحداً . ويحترم ـ كذلك ـ وحدة المكان ، فالمكان عنده شارع واحد ثابت . وفى البرولوج يقول لنا المؤلف بأنه يحاول تمضية وقت الفراغ فى منفاه الإجبارى مما إضطره لمعالجة موضوع لا يليق برجل مثله يريد أن يظهر بمظهر رجل السياسة الجاد والرزين . على أية حالة ، فالمسرحية بوجه عام مرتبة ترتيباً جيداً ويراعى فيها ما يقول عنه كورنى فيما بعد (La liaison des scenes) ويبدأ الفصل الأول بكاليماكو (Callimaco) يشرح لسيرو أنه كان غائباً فى باريس طيلة عشرين عاماً ولكنه عاد فى النهاية إلى فلورنسة بعد أن جذبه سحر الجمال فى شخصية لوكريتسيا (Lucrezia) زوجة نيتشيا Nicia ، والتى عندما حضر وجدها اجمل بكثير مما توقع أو تصور . ولكنها للأسف عفيفة وطاهرة كسميتها الرومانية (ويعنى لوكريتيا التى كتب عنها شكسبير فيما بعد) .

ومع أن كاليماكو يبدو يائساً إلا أنه يظهر الكثير من سمات ماكيا فيللى نفسه ـ مبدع كتاب «الأمير» المشهور ـ فيدرس الموضوع من جميع جوانبه ويضع ثلاثة حلول ممكنة تستند على ثلاثة جوانب للمشكلة وهى : طبيعة نيتشيا الساذج والذى من الممكن خداعه بسهولة أولاً ، ثم حالة الزوجين اليائسين من إنجاب طفل ثانياً . وأخيراً سلوك سوستراتا المنحل وهى أم لوكريتسيا .

ويقدم لنا الفصل الثانى لقاء نيتشيا وكاليماكو الذى يقدمه ليجوريو الطفيلى على أنه طبيب مشهور . ويتحدث كاليماكو باللاتينية فيقنع نيتشيا بسهولة . ويشرع الطبيب ـ بشىء من التمنع الظاهرى ـ فى كشف العلاج الناجع والدواء المفيد فى علاج العقم : إنه منقوع اللفاح (Mandra gola) . ويقول الطبيب إنه من سوء الحظ أن لهذا الدواء أثر جانبى كريه ذلك أن أول رجل يتصل بالمرأة التى تشربه سيموت . وينصح الطبيب نيتشيا ـ الذى يقبل بسهولة ـ أن يختطف شاباً صغيراً ويرغمه على الدخول على الزوجة والقيام بهذه التضحية !! وتقف عفة لوكريتسيا عقبة كئود أمام هذا الحل . وهنا يقدم ليجوريو حلاً آخر فلديه شخص يدعى فرا تيموتيو على أتم استعداد لأن يبيع نفسه بثمن بخس فهو قسيس فاسد !

وفى الفصل الثالث المشهد الثانى يلقى فراتيموتيو درساً فى الأخلاق على لوكريتسيا إذ يقول لها : «سيدتى إن الغاية النهائية هى التى ينبغى أن تكون محط انتباهنا فى كل شىء . . . ولكنك يا سيدتى الفاضلة تريدين مكاناً فى الجنة . . . وأن تجعلى زوجك سعيداً فى الوقت نفسه» !!

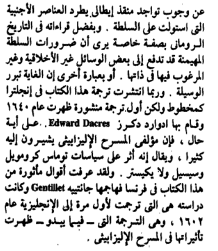
ويصف الفصل الرابع الاستعدادات التى تجرى على قدم وساق لعلاج السيدة . وتسود هذا الفصل روح الضحك ، لأن نيتشيا يستسلم تماماً ويبدو على أتم استعداد لكى يجعل من نفسه ديوثا .

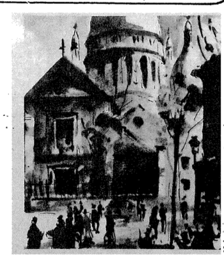
وفى الفصل الخامس المشهد الثانى يخبر نيتشيا ليجوريو بفرح وسرور كيف أنه ضمن نجاح عملية علاج زوجته . إذ أدخل الطبيب نفسه ـ أى كاليماكو المتنكر ـ إلى سرير زوجته لوكريتسيا . ولقد استسلمت الأخيرة لسعة الحيلة التى تمتع بها عشيقها كاليماكو ، وبفضل غباء زوجها نيتشيا وطيش أمها سوستراتا . وهذه المسرحية لا تدين بالكثير للمسرح الكلاسيكى ، أى الاغريقى والرومانى وإنما تتشبع بروح السخرية اللاذعة التى تميزت بها مدينة فلورنسة ، كما ترفرف عليها روح بوكاشيو .

إن مسرحية ماندراجولا نتاج عبقرية ماكيا فيللى وقلمه المبدع والأصيل . وتظهر فيها براعة المؤلف على نحو لم يسبق له مثيل . إذ أن كل كلمة عابرة أو حركة ساخرة تبدر عن شخصية من شخصياته تعطى أبعاداً جديدة للمسرحية من حيث الشكل والمضمون . وتبدو شخصيات ماكيا فيللى على المسرح وكأنها تنبض بالحياة فعلاً ، أو كأن الممثلين لا يمثلون وإنما يعيشون الحياة أمامنا . ويكاد فن المؤلف الرائع أن يخفى الفن نفسه ـ كما يقول المثل اللاتينى القديم (ars celare artem) . لقد نجح ماكيا فيللى فى أن يجعل المتفرجين يرون أمور الحياة بعينيه هو ، وأن يفكروا فيما يرون بعقله هو ، مع أنه لا يظهر أمامنا ولا يطل علينا برأسه على خشبة المسرح إلا نادراً . وكتبت هذه المسرحية نثراً بهدف نقد الحياة الاجتماعية فى فلورنسة . ولقد رصع ماكيا فيللى هذه المسرحية (وكليزيا) ببعض القصائد اللاذعة فيما بين الفصول .

وقبل أن نترك هذه المسرحية ننوه إلى أنها قد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية على يد آشلى ديوكز Ashley Dukes ، وعرضت على مسرح ميركورى Mercury Theatre فى لندن عام ١٩٤٠ . ثم إنها كانت قد نشرت فى نيويورك عام ١٩٢٧ بترجمة ستارك يونج Stark Young . وفى عام ١٩٦٥ كتب كارلو تيرون Carlo Terron إعداداً عصرياً لها وأعاد إحياءها الممثل بيبينو دى فيليبو Peppino de Filippo ، الذى لعب دور القسيس الخبيث فرا تيموتيو . وتم العرض ضمن برنامج سانت إراز مو Sant Erasmo فى ميلانو .

ولن يغفر القارىء لنا إن نحن أغفلنا فى حديثنا عن ماكيا فيللى التنويه إلى أنه كان رجل دولة ومفكراً سياسياً وصاحب فلسفة ومؤلف كتاب «الأمير» Il Principe (١٥١٣) . عاش فى فلورنسة وكان على صلة وثيقة بالشخصية السياسية البارزة فى إيطاليا آنذاك قيصر بورجيا Caesare Borgia ولكنه نفى من خدمة آل ميديتشى بسبب الاشتباه فى تورطه فى مؤامرة ضدهم . ولم يكن المسرح يشغل إلا جزءا صغيرا فقط من وقته وعبقريته . فله كتب كثيرة عن التاريخ والحكم . فبالإضافة إلى ما سبق أن ذكرنا له كتاب عن «فن الحرب» (١٥١٧ - ١٥٢٠) الذى ترجم إلى الإنجليزية (١٥٦٠ - ١٥٦٢) و «تاريخ فلورنسة» (١٥٢٠ - ١٥٢٥) وترجم أيضا إلى الإنجليزية (١٥٩٥) . وفى كتاب «الأمير» شرح فكرته المشهورة


عن وجوب تواجد منقذ إيطالى يطرد العناصر الأجنبية التى استولت على السلطة . وبفضل قراءاته فى التاريخ الرومانى بصفة خاصة يرى أن ضرورات السلطة المهيمنة قد تدفع إلى بعض الوسائل غير الأخلاقية وغير المرغوب فيها فى ذاتها . أو بعبارة أخرى إن الغاية تبرر الوسيلة . وربما انتشرت ترجمة هذا الكتاب فى إنجلترا كمخطوط ولكن أول ترجمة منشورة ظهرت عام ١٦٤٠ وقام بها ادوارد دكرز Edward Dacres . على أية حال ، فإن مؤلفى المسرح الإليزابيثى يشيرون إليه كثيرا ، ويقال إنه أثر على سياسات توماس كروميل وسيسيل ولا يكيستر . ولقد عرفت أقوال مأثورة من هذا الكتاب فى فرنسا فهاجمها جانتييه Gentillet وكانت دراسته هى التى ترجمت لأول مرة إلى الإنجليزية عام ١٦٠٢ ، وهى الترجمة التى ـ فيما يبدو ـ ظهرت تأثيراتها فى المسرح الإليزابيثى .



السنة الشعراء

خلق شياطين الشعراء

أحمد الحوتى

لما علم الرجل أن الشعراء شياطين تنطق به على ألسنتها ، رئى أن لا بد من معرفة ذلك ورجى أن يلقى « هاذرا » أو « مدركا » اللذين ذكرهما الهبيد لأبيه « المروزى » ، وظل يخرج إلى الفيافى ليلا ونهارا لعله يقضى وطرا ، وكان يسأل كل من يقابله بما يستدل عليه حتى جمع من ذلك علما . . ومضى العمر وشاخ الرجل . . وفى ليلة ـ بعد أن طعن فى السن وضعف ولزم القبيلة ـ إذ هو بفناء خيمة له مع ابنيه يروّيهما شعر النابغة إذ انفتل ضيف له من صلاته ثم أقبل بوجهه إليه فقال : ذكرتنى بهذا الشعر أمرا أحدثك به ، فقد أصابنى وأنا فى طريقى منذ ثلاث ليال ببلقعةٍ من الأرض لا أنيس بها إذ رُفعت لى نار فدفعت إليها ، فإذا بخيمة وبفنائها شيخ كبير ، ومعه صبية صغار ، فسلمت ثم أنخت راحلتى وقلت : هل من مبيت ؟ قال : فى الرحب والسعة ! ثم ألقى إلىّ طِنْفِسَةِ رحْل ، فقعدت عليها ، ثم قال : ممن الرجل ؟ فقلت : حِمْيرىّ شامىّ ، قال نِعْم أهل الشرف القديم ، ثم تحدثنا طويلا إلى أن قلت : أتروى من أشعار العرب شيئا ؟ قال : نعم ، قلت : فأنشدنى للنابغة ، قال : أتحب أن أنشدك من شعرى أنا ؟ قلت : نعم ! فإندفع ينشد لامرىء القيس والنابغة وعبيد ثم الأعشى ، فقلت : لقد سمعت بهذا الشعر منذ زمان طويل . قال للأعشى قلت : نعم ! قال : فأنا صاحبه . قلت : فما اسمك ؟ قال : مِسْحَلُ السكران بن جندل ، فعرفت أنه من الجن ، فبت ليلة الله بها عليم ، ثم قلت له : من أشعر العرب ؟ قال : ارْوِ قول لافظِ بن لا حظٍ وهيّابٍ وهَبيدٍ وهاذرِ بن ماهر . قلت هذه أسماء لا أعرفها ، قال : أجل ! أما لا فظ فصاحب امرىء القيس ، وأما هَبيد فصاحب عَبيد بن الأبرص وبِشر ، وأما هاذرُ فصاحب زياد الذبيانى ، وهو الذى استنبغه . ثم أصبح لى الصبح ، فمضيت وتركته .

وذكر مُطرِّف الكنانى قال : حدثنى رجل من أهل زَرُودٍ ، ثقةً عن أبيه عن جده قال : إنه خرج فى طلب لقاح فى الصحراء فقابله شيخ فلم يرد عليه السلام فحاوره فسأله أن ينشده فأنشده :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

فلما فرغ قال له : لو أن امرأ القيس يُنشر لردعكَ ، فقال : لستُ أول من كفرَ نعمةً أسداها ! فقال له : ألا تستحى أيها الشيخ ، ألمثل امرىء القيس يقال هذا ؟ قال : أنا والله منحته ما أعجبك منه ! قال : فما أسمك ؟ قال : لا حظ بن لا فظ . فقال : اسمان منكران ! قال : أجل ! . فقال الرجل : فاستحمقت نفسى وعرفت أنه من الجن وقلت له : من أشعر العرب ؟ فأنشأ يقول :

ذهب ابن حُجُرٍ بالقريض وقولِهِ
ولقدْ أجاد فما يُعابُ زيادُ
للهِ هاذِرُ إذ يجودُ بقوله
إن ابن ماهرَ بعدها لجوادُ

قلت : من هاذر ؟ قال : صاحب زياد الذبيانى ، وهو أشعر الجن وأضنهم بشعره ، فالعجب منه كيف سلسل لأخى ذبيانَ به ! .

ويظل للشعراء ألسنة . . وشياطين ! ! .

الشعراء الرومانسيون الانجليز

د. ماهر شفيق فريد

يمثل الشعراء الرومانسيون الانجليز الذين ظهروا فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر لحظة حضارية باهرة ، أعطت الأدب الكثير : فقد ظهروا فى العصر الذى أعقب مباشرة الثورة الفرنسية وحروب نابليون على ظهر القارة الأوربية ، وشهدوا الثورة الصناعية التى هزت دعائم الإقطاع ودفعت إلى الأمام بطبقة بورجوازية صاعدة . كما شهدوا الصراع بين قيم الليبرالية وميل الساسة إلى التوسع الاستعمارى واستغلال شعوب آسيا وافريقيا . وعلى الصعيد الأدبى كان هؤلاء الشعراء يمثلون ثورة على كلاسيكية القرن الثامن عشر ، كلاسيكية دريدن Dryden وبوب Pope والدكتور صمويل جونسون Johnson وأضرابهم ، ويدعون إلى رؤية جديدة للحضارة والإنسان : رؤية تعلى من شأن العاطفة والخيال والإبداع ، وترفض الإذعان للمواضعات الاجتماعية المصطلح عليها ، وتنخرط فى العمل السياسى والاجتماعى ، وتحمل بين جوانحها ــ على حد تعبير شلى ــ شهوة لإصلاح العالم . وقد توفى عدد من هؤلاء الشعراء الرومانسيين فى شرخ الشباب : بيرون ، وشلى ، وكيتس ، أما الذين عمروا منهم ــ مثل وردزورث ــ فقد هجروا ثوريتهم الباكرة إلى اللواذ بأحضان النظام الملكى والكنيسة والمحافظة فى أخريات أيامهم ؛ بينما هجر آخرون مثل كولردج ــ الشعر كلية ، واتجهوا إلى التأمل الفلسفى والنتاج النقدى .

ومن ملامح الرومانسية التى تميزها عن القرن الثامن عشر احتفال شعرائها بالطبيعة ، ونظرتهم إلى الإنسان على انه جزء منها لا يتجزأ ، حتى ليكاد التوحيد بين الاثنين ان يستحيل لدى بعضهم ــ مثل وردزورث ــ إلى لون من عبادة الطبيعة والإيمان بمذهب الحلول : فالله كائن فى كل شىء ، والطبيعة هى الثوب الملموس الذى يطالعنا به ، وإزجاء فروض الاحترام لها إنما هو نوع من العبادة . من هنا كثرت لدى الرومانسيين أوصاف الجبال والبحيرات والسحب والعواصف والأمواج ، يلجأون إلى أحضانها فى لحظات الوحدة أو التعاسة ، ويجدون فى بكارتها عزاء عن تلوث المدن الصناعية الكبيرة وسرعة إيقاعاتها ، واصطخابها بالصراعات المادية والمعنوية .

أقطاب الرومانسية فى الشعر الانجليزى خمسة هم : وليم وردزورث ، وصمويل تيلور كولردج ؛ وجورج جوردون لورد بيرون ، وبيرسى بيش شلى ، وجون كيتس ، إلى جانب عدد من الشعراء الأقل مرتبة ،

ولكن الحديث عن الرومانسية لا يكتمل بدون الرجوع قليلاً إلى أواخر القرن الثامن عشر حين بزغ نجم الشاعر وليم بليك William Blake .

بليك (١٧٥٧ ــ ١٨٧٢) هو أول رواد الرومانسية فى القرن الثامن عشر ، أو عصر العقل . يمثل الخيال الخلاق وقوى الغريزة الحرة فى مواجهة جبرية نيوتن Newton العلمية ، وعقلانية فولتير . أعداؤه يتمثلون فيما يسميه « الطواحين الشيطانية » : ويعنى بها مداخن المصانع التى بدأت تلوث وجه انجلترا الأخضر فى عصره ، وتجعل من ماضيها الرعوى السعيد أسطورة لا راد لها . كان من أنصار الحرية الشخصية والتعبير الطليق عن الذات ، ومن ثم اتخذه كثير من شعراء الشباب فى انجلترا اليوم معلم حياة وإماماً . كتب مجموعة قصائد تدعى « أغانى البراءة » وأخرى تدعى « أغانى الخبرة » عن طفولة النفس وتجربتها على التوالى . وأبدع ــ فى قصائده التالية والأطول ــ عالماً من الرموز والأساطير خاصاً به . كان ثائراً على تزمت الكهنة ، يقابل بين قوى الدمار وقوى البناء ، أو بين غرائز الموت وغرائز الحياة ، مؤكداً ان الأخيرة تنتصر مهما طال الزمان .

هذا الإيمان بقوى الحياة يتمثل فى قول بليك :

غنى السيف على البادية المجدبة
وغنى المنجل فى الحقل المثمر .
غنى السيفُ أغنية الموت
ولكنه لم يتمكن من جعل المنجل يستسلم .

ولبليك قصيدة عنوانها « شجرة السم » توضح الكثير من أفكاره ومعتقداته وفيها يقول :

كنت غاضباً من صديقى / وكاشفته بغضبى / فزال غضبى
وكنت غاضباً من عدوى / فلم أكاشفه بذلك وتفاقم غضبى
رويت غضبى بالمخاوف / رويته بدموعى آناء الليل وأطراف النهار
كنت أشرق عليه بالابتسامات / وبالمكائد الناعمة الخداعة
راح غضبى يتفاقم ليلا ونهاراً / حتى أثمر تفاحة لامعة
ورآها عدوى تلمع / وكان يعلم أنها لى
فتسلل إلى حديقتى / والليلُ يحجبُ نجمة القطب
وفى الصباح سرنى أن رأيت عدوى ممدداً تحت الشجرة .

إن معنى هذه القصيدة بسيط غاية البساطة ، ومن الممكن أن يعبر عنه هكذا : عندما كاشفت صديقى بأنى غاضب منه زال غضبى . ولكن عندما غضبت من عدوى طويت جوانحى على هذا الغضب ورحت أنصبُ له الشراك حتى لقى حتفه .

والقصيدة تعبر عن عدة حقائق نفسية : فالغضب يزول عندما يجد متنفساً ، وإخفاء الغضب يؤدى إلى الرياء وتراكم سموم الكراهية ، والانتقام شر لا يخلو من لذة . ولكن الشاعر يعبر عن هذه الحقائق البسيطة تعبيراً غريباً معقداً . إنَّ قصيدته رؤيا قاطعة محددة وهى تعبير حى عن أخفى الأحاسيس وأعمقها غورا . فالشاعر خير وشرير فى نفس الوقت : إنه خير لأنه كان صريحاً مع صديقه ، وشرير لأنه كان خبيثاً مع عدوه . هذا الاعتراف الشريف بفعلة غير شريفة غريب حقا . إننا لا نشعر هنا بأن الشاعر يكسو أفكاره ثياباً وإنما نحس بالأفكار تذوب فى العاطفة ذوباناً مباشراً . وحديثه عن إهلاك عدوه بهذه الثقة أمر مخيف حقا . إن كلمة «ممدداً» فى البيت الأخير إيحاء قوى ــ يكاد أن يكون حسياً ــ بما أصاب هذا العدو . والقصيدة تحتمل التفسير على أكثر من مستوى : فالليل والنهار قد يكونان رمزاً للخير والشر ، والحديقة قد تكون رمزاً لجنات عدن ، والتفاحة قد تكون تفاحة شجرة المعرفة المحرمة التى أكل منها آدم وحواء ، والقطب أو النجم القطبى قد يكون رمزاً للهداية أو الضمير . إن هذه القصيدة أنموذج حسن للتفكير الشعرى .

على انه إذا كان بليك هو رائد الرومانسية فى الشعر الإنجليزى ، فإن وردزورث شاعر إقليم البحيرات فى شمال انجلترا هو أكبر شعراء الرومانسية ، يشغل فى الأدب الانجليزى مكانة أقرب إلى تلك التى يشغلها جوته عند الألمان . وقد ازوّر عنه تيار الذوق المعاصر ، حتى لقد وصفه الشاعر الأمريكى إزرا باوند Ezra Pound بأنه « غنمة بليدة هرمة » ، وقل بين أنصار النقد الجديد من حفل به ، ولكن ثمة دلائل على ان بندول الذوق قد بدأ الآن يتحرك فى الاتجاه المضاد ، ويعترف بعبقريته . والمشكلة تتمثل فى أن وردزورث شاعر متفاوت المستوى على نحو غريب : فشعره الباكر يتوهج بعاطفة مضطرمة مكتومة ، كأن كفاً داخلياً من نوع غامض يحول بين الشاعر والإفصاح . وشعرهُ المتأخر بليد مسهب ، لا يكاد يحرك فى القارىء ساكناً ، ويستحق الإهمال الذى لقيه .

وقصيدة وردزورث المسماة « نوم قد ختم على روحى » واحدة من أجمل قصائده القصيرة ، تنتمى إلى تلك المجموعة من قصائده المعروف باسم « قصائد لوسى » Lucy : فهى تدور حول طفلة أو شابة تحمل هذا الاسم ، ويرثيها الشاعر فى أكثر من قصيدة ، ولا نعرف حتى الآن من كانت ، ولا ما الدور الذى لعبته فى حياة وردزورث قبل موتها المبكر : أكان يحبها ؟ أكان يعطف عليها عطف الأب على ابنته ؟ هذه هى القصيدة :

نوم قد ختم على روحى / فلم تعد تساورنى مخاوف بشرية
لقد لاحت شيئاً لا يمكنه أن يشعر بلمسة السنين الأرضية .
لا حراك بها الآن ، لا قوة / إنها لا تسمع ولا ترى
تدور مع مجرى الأرض اليومى / مع الصخور والأحجار والأشجار

وهـذه قصيدة أخـرى يرثى فيهـا وردزورث نفس الفتاة :

عاشت بين الدروب غير المطروقة/قرب ينابيع دف Dove

فتاة لم يكن ثمة من يثنى عليها/وقلائـل جداً كى يحبوها .

بنفسجة قرب حجر معشوشب/نصف مختفية عن الأعين !

جميلة مثل نجمة ، حين لا يكون هناك سوى واحدة تلمع فى السماء .

عاشت مغمورة ، وقلائل هم الذين علموا بمـوت لوسى

بيد أنها فى قبرها ، أواه !/فأى تغير يعنيه هذا بالنسبة لى !

وفيما يلى مقتطف من قصيدة وردزورث الطويلة التى تحمل عنوان « المقدمة » وهى قصيدة فلسفية تمزج بين التأمل الذهنى وعنصر الترجمة الـذاتية ، وتجمـع بين لمحـات لامعة وقـطع استطرادية مملة . ولكنها هـامة للضوء الذى تلقيه على تطور عقله الشاعر وموقفه من الطبيعة يقول :

أنت أى كائنات الطبيعة الماثلة فى السماء
وعلى الأرض ! أنت أى رؤى التلال !
وأرواح البقاع المتوحدة ! أيمكننى أن أظن
ان أملاً سوقياً كان يراودك عندما

ظللت تـطاردينى هكذا ، عبـر سنين كثيرة ! بين ألعابى الصبيانية فى الكهوف والأشجار ، على الغابات والتلال

ودمغت كل الصور بطابع الخطر أو الرغبة ، وهكذا جعلت سـطح أرض الكون يجيش كـالبحر بـانتصـار وبهجة ، بأمل وخوف .

ولوردزورث سوناته عنوانها « إلى النوم » يشكو فيها من الأرق ، ويدعو السبات إلى الإلمام بجفونه . وقد كـان وردزورث ــ مثـل شكسبيـر وملتن ــ من كبـار ممارسى هذا الشكل الشعرى حيث يقتنص الشاعر فى أربعة عشر بيتا تجربة إنسانية كاملة . لنستمع إليه وهو يقول :

قطيعٌ من الأغنام يمر متباطئاً
الواحد فى اثر الآخر ، وصوتُ المطر ، والنحلُ
الطنان ، انحدار الأنهار ، والرياح ، والبحار
والحقول الناعمة ، ورقائق الماء البيضاء ، والسماء
الصافية :

فى ذلك كله كنت أفكر على التعاقب ، وعلى الرغم من ذلك فلا أزال راقداً مؤرقاً ، وسرعان ما تترامى إلى ألحان صغار الطير

تبعثها ، أول ما تبعثها ، من أشجار بستانى
وأولى الصيحات الحزينة لطائر الوقوق .
بل أنا قد رقدت على هذه الحال الليلة الفائتة وقبلها ليلتين

فما ظفرت بك أيها النوم ، رغم كل تسلل إليك
فلا تدعنى أفق هذه الليلة !
ترى ما قيمة ثروة النهار كلها من غيرك ؟

فلتأت أيها الفاصل المبارك بين اليوم واليوم
أيها الأم العزيزة للفكر المتجدد ، والصحة الطروب !

يلى وردزورث فى تاريخ الحركة الرومانسية صمويل تيلوركولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) وهو شاعر وفيلسوف وناقد ، التحق بإحدى كليات جامعة كمبردج ثم تركها وسافر إلى لندن حيث دخل الجيش ولكنه لم ينجح فى الحياة العسكرية . عاد إلى كمبردج ، وتحمس للثورة الفرنسية فى شبابه ، وتزوج فى عام ١٧٩٥ ولكنه لم يكن زواجا سعيـدا . استقـر فى سـامـرسـت حيث كـان وردزورث جاراً له ، ونشأت بينهما صداقة أدبية مثمرة ، فأخرجا ديوان «المواويل الغنائية» الذى يعد من علامات الطريق فى تاريخ الأدب الانجليزى عام ١٧٩٨ . ثم سافر كولردج إلى ألمانيا لمدة عام ، وتأثر بالفكر الألمانى ، وقدم فلسفة كانط للقارىء الانجليزى ، وترجم بعض أعمال شيلر من الألمانية . ولكنه لم يكن سعيداً فى حياته الخاصة ، وقد وقعت جفوة بينه وبين صديقه وردزورث وتشاجرا ، وبدأت صحته تتـدهور ، وأدمن تعـاطى الأفيـون للتخفيف من آلامه . وفى ١٨٠٤ سـافر إلى جـزيرة مـالطة ، التمـاساً للشفـاء فى دفء جوهـا ، وتصادق مع حاكمها الذى عينه سكرتيرا له . ثم قام بجولة فى إيطاليا .

عاد كولردج إلى إنجلترا فى ١٨٠٦ فألقى سلسلة محـاضـرات عن شكسبيـر ، وأصـدر مجلة عنـوانها «الصديق» لم تعش أكثر من تسعة أشهر ، وانفصل عن زوجته وفى ١٨١٧ نشر كتـابه النقـدى المسمى «سيرة أدبية» وقد نقله إلى العربيـة الـدكتـور عبـد الحكيم حسان . وقضى سنواته الأخيرة ضيفاً على أسرة صديق له كان يشتغل جراحا .

أهم قصائد كولردج وأشهرها هى «أنشـودة الملاح الهرم» وهى موال أو قصيدة قصصية موضوعها الخطيئة والتكفير ، وشكلها هـو الموال الانجليـزى التقليدى الساذج ولكنها تمتاز بقصر العبارة ، وثراء الصور التى يستخدمها الشاعر بحذق إذا هو صاحب عقل فلسفى مدرب .

اللغة والحياة المعاصرة

الحاسب الآلى ، وتعليم اللغات

د. محمود حجازى

أصبح الحاسب الآلى من وسائل البحث اللغـوى الحـديث ، توازى التقـدم فى علم اللغة مـع التقـدم التكنـولوجى ، وأنشـأت الدول الصنـاعيـة الكبـرى للبحوث اللغويـة الأساسيـة والتـطبيقيـة مؤسسـات متخصصة ، تضم أقساماً للحاسب الآلى تخدم الباحثين وتنفذ المشروعات . يضم معهد اللغـة الألمانيـة ــ فى مدينة ما نهايم بألمانيا الاتحادية قسما للحاسب الآلى يقوم بعمل دائم ومتصل بهدف المتابعة اليومية لمفردات اللغة الألمانية . وهنا يتجاوز العمل الحدود السياسية ، فالمنطقة اللغوية الألمانية تضم عدة دول تتناقض نظمها السياسية ، والاجتماعية ، ولكنها تتعامل بلغة قومية واحدة . ولهذا يتابع هذا المعهد المطبوعات الصادرة فى كل هذه الدول ، يتم الاختيار منها بمعايير موضوعية ، وتـرصد الكلمـات الواردة فى النصـوص المختـارة ، وتسجل فى الحاسب الآلى ، وتـطبع لتكـون متاحـة للباحثين وهذا عمل يومى متجدد يقدم الحاسب الآلى رصداً يومياً لكل الكلمات ، ويمهد للباحثين طـريق البحث فى القضايا المعجمية المعاصرة .

وفى عدد كبير من الجامعات الأوربية والأمريكيـة مراكز للدراسات اللغوية والأدبية باستخدام الحاسب الآلى . وأصبح من السهل عمل معاجم مفهرسة لأى عمل أدبى أو فكرى ، يضم هذا المعجم المفهرس كل الكلمات الواردة فى العمل مع أماكن ورودها . وهذه المعاجم المفهرسـة من أدوات البحث اللغوى والأدبى التى لا غنى عنها لباحث ينشد الدقـة والموضـوعية فى عمله .

لقـد تنـوعت البحـوث اللغـويـة التى أفـادت من الحاسب الآلى من حيث المادة والهدف ، فهناك بحوث فى اللغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية والروسية ، وبدأ التطبيق أيضا فى عدد من اللغات الشرقية ، منها العربية . أهداف هذه البحوث اللغوية متنوعة ، منها بحـوث أساسيـة لها أهـداف تاريخية مثل البحث فى النصـوص القـديمـة وحصـر مـا بهـا من مفـردات أو تراكيب ، وهذه البحوث تمهد لجوانب من تاريخ اللغة أو تـاريخ الأدب أو تـاريخ الفكـر . وهناك بحـوث أخرى ذات أهداف تعليمية ، مثل تلك الجهـود التى تحدد الألفاظ الشـائعـة وتختـار منها لتـأليف الكتب التعليمية بمعايير واضحة . وهناك اتجاه جديد للإفادة من الحـاسب الآلى فى مقـابلة المخـطوطـات وإثبـات الفروق بين النسخ .

وفى هذا كله فإن الحاسب الآلى ليس بديـلاً لعقل الإنسان ، ولكنه يقوم بالعمل اليدوى بدلا منه ، يقدم لـه المادة واضحـة مرتبـة ، وهنا يكـون للعقل مجـاله وللفكر منطلقه نحو تحقيق الأهداف بدقة وفاعلية ○

وفى هذه القصيدة نجد ملاحاً هرماً يلتقى بثلاثة سادة متجهين إلى حفل زفاف ، فيستوقف أحدهم لكى يروى له قصته . إنه يحدثه كيف أن عاصفةً شدت سفينته إلى القطب الجنوبى . وعندما يحيط الجليد بالسفينة يقبل عليها طائر بحرى يعرف باسم القطرس Albatross من قلب ضباب الجليد ، فيستقبله الملاحون بالفرحة والترحاب ، ولكن الملاح الهرم يرميه بقوسه فيرويه قتيلاً ونتيجة لهذا العمل ، تحل اللعنة على السفينة ، فتجنح شمالا ويموت الملاحون من العطش ، عدا الملاح الهرم الذى يرى على ضوء القمر مخلوقات الله سباحةً فى الهدوء والجمال ، فيباركها فى قلبه . وتنحل عقدة السحر فتعود السفينة إلى انجلترا ، ولكن الملاح تحت تأثير الندم ـ لا يفتأ يسافر من بلد إلى بلد ، مبشراً بالحب وضرورة توفير كل ما خلقه الله ، إنساناً كان أو حيواناً أو طيراً .

كتب كولردج هذه القصيدة ما بين عامى ١٧٩٧ - ١٧٩٨ ونشرها فى هذا العام الأخير . وهى قصيدة طويلة تقع فى سبعة أجزاء وتتكون من ستمائة وخمسة وعشرين بيتا .

ننتقل بعد ذلك إلى اللورد بيرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) . ورغم أن بيرون غدا فى انجلترا وعلى ظهر القارة الأوربية نموذج الشاعر الرومانسى المتمرد ، والمدافع عن حرية بلاد اليونان ضد ظلم الأتراك ، فقد كان ـ من بعض النواحى ـ إبناً للقرن الثامن عشر : عصر الاستنارة ، والهجاء ، والنقد الاجتماعى . إنه من المعجبين بدريدن وبوب ، وبيتاه التاليان يتهكمان بشاعرة لا تمنح شعرها من العناية نصف ما تمنح وجهها . يقول :

إيجل ، الجميلة الشاعرة ، لها جريمتان صغيرتان .
إنها تصنع وجهها ، ولا تصنع قصائدها

ويمكن أن يعنى البيتان أيضاً أنها تلجأ إلى من يكتب لها القصائد التى تنشر باسمها ، فهى امرأة كاذبة وشاعرة مزيفة فى آن واحد .

على أن ميل بيرون إلى السخرية والهجاء لا ينفى أنه كان فى المحل الأول رمانسياً رقيقاً يؤمن بأقانيم الحب والحزن والفراق . ويتجلى هذا فى قصيدته التالية ، وقد نقلها شعراً إلى العربية الدكتور محمد عنانى :

إذن لن نهيم على وجهنا
بعيداً وحتى الهزيع الأخير
وفى القلب لما يزل حبنا
ومازال فى الكونِ بدر منير
تعيش السيوفُ وتفنى الغُمْدُ
وتفنى النفوس كيان الجسد
ولابد للقلب أن يستريح
وللحب أن يستريح معه !
لقد خُلق الليل للعاشقين
وما أقصر الليل عند السمر
ولكننا لن نهيم على وجهنا
ولن نتهادى بضوء القمر .

وإلى جانب هذه المقطوعات القصيرة كتب بيرون قصائد قصصية طويلة أشهرها قصيدة «دون جوان» إنها قصيدة هجائية ساخرة ، كتبها بيرون ما بين ١٨١٩ و ١٨٢٤ وتركها عند موته ناقصة ، وهى مع ذلك قصيدة طويلة تشغل أكثر من خمسمائة صفحة ، ولكنها قصيدة بالغة الإمتاع ، لا يكاد قارئها يعرف الملل لحظةً واحدة .

كان بيرون من أبناء الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية ، وقد قام فى حياته بأسفار كثيرة إلى إيطاليا واليونان وغيرهما . واشتهر بثورته على تقاليد المجتمع الانجليزى المحافظ ، كما عُرف بالعديد من المغامرات النسائية ولكنه كان شجاعاً نبيل الروح ، فارساً فى الحياة والشعر على السواء ، غزير الانتاج رغم قصر حياته إذ مات فى السادسة والثلاثين .

وشلى ، من بعض النواحى ، نقيض بيرون وإن جمعت بينهما الصداقة ، وروح العصر ، والثورة على الطغاة . إنه مثالى ، عاطفى على خلاف بيرون الواقعى ، الكلبىّ القادر على استشعار العاطفة والسخرية منها فى آن واحد . وشلى هو قيثارة الشعر الغنائى الإنجليزى الكبرى : فصوره المحلقة على جناح الخيال ، وثراء لغته ، وطلاقة موسيقاه ، تحله مكاناً رفيعاً على ذرى الأدب . ولنستمع إلى نموذج من شعره هو قصيدة «القمر المتناقص» .

إنها قصيدة ضد الرومانسية بمعنى من المعانى : فهى تنزع عن القمر غلالة سحره التقليدى وتنظر إليه بعين واقعية ، سبق بها شلى بعض رواد الشعر الحديث ، ممن لا يرون فى القمر جمالاً ولا شعراً ، وانما هو سطح بارد تغطيه البثور والحفر البركانية . . يقول شلى :

وكمثل سيدة تموت ، نحيلة شاحبة ،
تتطوح متسربلةً بنقاب شفاف ،
خارجةً من غرفتها ، تقودها التجولاتُ المخبولةُ
الضعيفة لمخها الآخذ فى الذبول
ارتفع القمر فى الشرق المظلم :
كتلة بيضاء عديمة الشكل .



ولشلى سوناتة عن النيل لا تخلو من عنصر تعليمى فى نهايتها ، ولكنها خليقة أن تشوق من يعيشون على ضفاف النيل . يقول :

شهراً بعد شهر تهبط الأمطار المتجمعة
لتشكل قمم الصحراء المطوقة بالجليد
وتبلل تلك الوهاد الحبشية الموجودة هناك
حيث يمتزجُ الصقيع والحرارة فى عناق غريب
فوق جبل أطلس الذى تكاد حقول الصقيع البارد أن تعتمد عليه . وإذ تطوقها هناك هبات الريح والشهب فإن العاصفة تسكن
فى قمم النيل الهوائى ،
بفعل السحر السريع
رافعة هذه المياه إلى غايتها القوية .
على أرض الذكرى فى مصر تستوى الفيضانات
وإنما هى من فعلك أيها النيل . وإنك لتعلم
أن المناظر التى تعيش عليها الروح ، وهبات الشر
والفواكه والسموم تنبع من منبعك
فانتبه أيها الإنسان ـ إن المعرفة ينبغى أن تكون مكانتها لديك كمانة مجرى النيل العظيم من مصر .

وآخر شاعر سوف نتوقف عنده هنا هو كيتس (١٧٩٥ - ١٨٢١) . إنه شكسبير الثانى فى رأى البعض ، هذا الفتى الموهوب الذى اختضر فى غضارة الشباب ـ عن ست وعشرين سنة ـ وكان يبشر بشىء عظيم . إن ألوانه براقة حية ، وقبضته على عالم الحس محكمة قوية . لم يكن كيتس يسبح مع الأفكار مثل شلى ، أو يتخذ موقفاً صوفياً من الطبيعة مثل وردزورث ، أو يهزأ بالأعراف الاجتماعية ونفاق الرجال وفساد النساء مثل بيرون ، وإنما كان يصبُّ اهتمامه على العالم الحسى الوافر بالألوان والطعوم والروائح . وهذا ما يتجلى فى سلسلة أناشيده الخالدة : إلى عندليب ؛ وإلى الخريف ، وإلى الكآبة ، وغيرها .

ولم يكن كيتس يخلو من حس الفكاهة ، كما فى هذه القصيدة القصيرة المسامة «النساء والنبيذ والسعوط» :

أعطنى نساء ونبيذاً وسعوطاً
إلى أن أهتف : «حسبُك ، وكُف !»
تستطيع أن تفعل ذلك دون اعتراض
إلى يوم البعث
لأنها ـ بارك الله فى لحيتى ـ ستكون
ثالوثى المحبوب .

لقد كانت الحركة الرومانسية الانجليزية بؤرةً ساطعة تلاقت عندها أشعة العصر ، وكانت لحظةً خالدةً من لحظات الوعى الإنسانى أثرت العقل والخيال والوجدان ، وأنجبت ـ إلى جانب الشعراء الذين ذكرناهم ـ شعراء آخرين من طراز روبرت صنرى Senthy ، وإميل برونتى ، ولى هنت Leigh Hunt وغيرهم . . وقد غدت منجزات هذه الحركة من الصفحات الباقية فى كتاب الروح لأنها توازن عنصر الكلاسيكية القائمة على التعقل والتوازن والتناسب ، وتفى بحاجة الإنسان الأبدية إلى العاطفة والإبداع والخيال●

حضارة الحاسب (٣)

قدرة الحاسب بين نظرية الكم والنسبية

د. السيد نصر الدين السيد

قبل ان نمضى قدما فى الحديث عن سمات الحضارة القادمة وعن ملامح المجتمع الجديد . . فلتكن لنا وقفه . . لنقترب قليلا من هذه الآلة ـ الكيان صانعة التغيير وأداته . . الحاسب . فهو يبدو بالتنامى الدائم لقوته وبالتعاظم المستمر فى قدرته وكأنه أحد مرده الأساطير . . لا تحد من انطلاقته حدود . ومن هنا نبدأ .

فالحاسب . . . ما هو إلا تجسيد مادى لفكرة بشريه . . . ولا يخرج عن كونه تطبيقا لقانون وضعى من صنع الإنسان . فهو كيان يحمل فى بنيته محدودية القانون ويدخل فى صلب تكوينه قصور الفكرة ايا كانت دقة التطبيق . إنها إذن عيوب الخلقة وعجز التكوين هى التى تصنع حدودا للقدرة . ولكنها حدود نسبية تتغير بتطوير الفكرة وبتعميم القانون . . . ولنا فيها حديث آخر وشرح قد يطول .

والحاسب ، ككيان مادى ، يخضع لقوانين الوجود ، وهى قوانين تفرض قيودا وتضع حدود السلوك أى وجود مدى ، وهى حدود للقدرة . . . مطلقة . . . لا تتبدل . . . وتدوم ما بقى القانون .

حواسب اسرع . . . لماذا ؟

ان ما تستطيع حواسب اليوم القيام به هو حقا كثير ، ولكن ما عجز عن الإتيان به هو فى حقيقة الأمر أكثر ، فلا يغرنك منه اذن تجلى السطوه او تغلغل التأثير ، واليك مثلا للتصور : « . . . . عم عثمان . . . بواب عمارتنا . . . وهو رجل ذكى ولكنه كسول . وسكان عمارتنا قوم مزعجون . . طلباتهم من عم عثمان كثيرة ومتعدده . وصديقنا المسكين يتعين عليه يوميا التجول بين اماكن متفرقه ومتباعده ليتمكن من تلبية كل طلبات هؤلاء القوم . وبطريقه ما لا اعلم عنها شيئا ، تمكن عم عثمان من اقامة اتصالا مباشرا مع واحد من اقوى واسرع الحواسب الموجوده فى العالم وهو المدعو « كراى الثانى » CRAY II وعقد اتفاق معه . وبموجب هذا الاتفاق يقوم كراى الثانى بحساب اقصر مسار لتلبية الطلبات الذى يتعين على صديقنا الكسول عم عثمان ان يتبعه . وبالمناسبة فإن لكراى الثانى هذا القدرة على القيام ببليون (الف مليون) عمليه حسابيه ومنطقيه فى الثانيه الواحده . . .! وسارت الامور بين الصديقان سيرا حسنا ، فلن يتجاوز الوقت الذى يأخذه كراى الثانى العشرون دقيقه وذلك لحساب اقصر مسار لرحله تلبية خمسة عشر طلبا . إلى أن جاء اليوم الذى زادت فيه طلبات السكان إلى عشرين طلبا ، فإذا بكراى الثانى ينبه صاحبه بأن حسابات هذه الرحله ستأخذ من وقته الثمين سبع وسبعون سنه . . . ! وحذره بأنه لو وصل عدد الطلبات إلى ثلاثين فإن الأمر سيخرج تماما من يده . . حيث ان الحسابات فى هذه الحاله ستستغرق ثمانية وامامها خمسه عشر صفرا . . . من السنين . . . ! »

توضح القصه السابقه واحده من المشاكل « مشكلة البائع المتجول » كما تعرف بين اهل الصنعه ، التى تعجز عن حلها حواسب اليوم . ولقد نشأت علوم ووضعت نظريات لبحث ما لا تقدر الحواسب على فعله . وما نظر به التعقد ونظرية اللغات الاساسيه والاتوماتا إلا بعضا من منها . إنها العلوم التى تسعى للكشف عن القصور فتتجاوزه . . . ولبيان العجز فتصلحه . ان الانسان فى سعيه الدائم للسيطره على الطبيعة وتسخيرها لصالحه . . وفى رغبته المستمرة فى المعرفة . . وفى محاولة حل مشاكله ، يجد نفسه فى حاجة إلى حواسب أسرع وأقوى لتكون عونا له . . . ولكن كيف . . ؟

حواب اسرع . . . كيف ؟

تتطلب الاجابه على هذا السؤال الرد على سؤال آخر . . . مم يتكون مخ الحاسب . . . ؟! أو بعبارة أخرى . . . مم يتألف هذا الجزء من الحاسب الذى تتم فيه كافة العمليات الحسابية والمنطقية والذى يعرف فى « رطانة الصفة » بوحدة المعالجة المركزية . . ؟ انه يتألف من مجموعه وحدات (دوائر) أوليه تتخاطب فيما بينها ، عبر شبكه من قنوات الاتصال ، بلغه ثنائيه الابجديه ، وكما يتم التعبير عن حروف أبجدية اللغة العادية بواسطة الصوت البشرى فإن أبجدية لغة الحاسب . الصفر والواحد ، يتم تمثيلها بواسطه تيار منقطع من النبضات الكهربيه بسرعه فى اوصال الحاسب كموج البحر ، قمم وقيعان ، فوجود نبضه ، تملك قدرا محددا من الطاقه وتدوم فتره معينه من الزمان يمثل اولى حروف تلك الأبجدية ، الواحد ، أما غيابها فيمثل ثانى تلك الحروف ، الصفر . والآن لزيادة سرعة الحاسب هناك خياران ، أولها هو انقاص زمن رحلة النبض بين الدوائر الأولية لوحدة المعالجة المركزية ، وهو الأمر الذى يمكن تحقيقه بزيادة سرعة تيار تلك النبضات ، وهنا تطل نظرية النسبية لاينشتين لتذكرنا بواحد من أهم نتائجها عن الحد الأعلى للسرعة ، هذا المبدأ الصارم الذى يقرر استحالة تجاوز سرعة أى شىء فى هذا الوجود لسرعة الضوء . انه اذن الحد الأقصى لسرعة انسياب البيانات بداخل الحاسب والذى لا يمكن تجاوزه حتى فى الحواسب الضوئية التى يستعاض فيها عن تيار النبضات الكهربيه بتيار من النبضات الضوئيه ، ولكن . . . ألا يمكن انقاص زمن رحلة النبض بتقليص حجم مخ الحاسب ومن ثم تقليل المسافات بين وحداته الاوليه . . . ؟ . . . فلقد برع الانسان والحق يقال فى فن تمنمة الاشياء ، فمن كتابه ايات الذكر الحكيم على حبة القمح إلى وضع الاف من الدوائر الاوليه على شذره Chip من ماده السليكون فى حجم قلامه من ظفر الانسان . لذا يبدو تقليص الحجم حلا معقولا إلا أنه يؤدى الى ظهور مشكلة خطيرة وهى كيفية التخلص من كمية الحرارة الهائلة التى تنتج من تكدس عدد ضخم من الدوائر الكهربيه فى حيز صغير وهى مشكله تستعصى على الحل ووصلت الى طريق شبه مسدود . فعلى سبيل المثال تعادل الحراره المتولده من مخ « كراى الثانى » والذى لا تتعدى ابعاده الثلث متر ويضم حوالى نصف مليون شذره . الطاقة الكهربية التى تستهلكها قرية مصرية فى سنه ، وهو الأمر الذى دفع مصمموه إلى غمر مخه تماما فى سائل خاص لضمان عملية تبريده .

قادنا الخيار إلى الاصطدام بالحد الأعلى الذى تفرض نظرية النسبية على سرعة انسياب البيانات فى الحاسب . فلنبحث الآن اذن الخيار الثانى الذى يسعى إلى زيادة عدد النبضات المنقولة عبر قنوات الاتصال . أى زيادة سعة حمل كل منها ، وسعة حمل قناة الاتصال تتناسب عكسيا مع زمن دوام النبض ، فكلما قصر هذا الزمن تمكنت القناة من حمل عدد أكبر من النبضات جسنا ، فلنقلل اذن من زمن دوام النبض . . ولكننا سنجد امامنا مرة اخرى ؛ حدا جديدا لا يمكن تخطيه . إنه مبدأ عدم التثبيت Unce rtainty Principle ، احدى المبادىء الاساسيه لنظريه الكم ، والذى يفرض حدا ادنى لزمن دوام النبض . فنتيجه لهذا المبدأ يؤدى تقليل زمن دوام النبض الى عدم الدقه فد تحديد طاقتها ومن ثم عدم القدره على تميزها . وبهذا يتوقف التخاطب بين أجزاء مخ الحاسب ويصبح حوارا بين خرشان ، انه اذن الحد الأقصى الذى تفرضه نظرية الكم على معدل انسياب البيانات داخل الحاسب . أو بعباره اخرى على عدد النبضات التى يمكن لقنوات الاتصال ان تنقلها فى الثانيه الواحده ، وهنا لن يجدى اى تقدم تقنى فتيلا فى التغلب على مبدأ عدم التثبيت هذا . . . فهو من طبيعة الاشياء ومن صفاتها الاصلية .

إنها إذن حدود قدره الحاسب التى تقررها قوانين الطبيعه على كل فى الكون من كيانات وكائنات ولا مناص من الخضوع لها ولا فكاك●

شارلوت برونتى
وخيال المرأة الساخط

د. مارى تريز عبد المسيح

برزت الأختان شارلوت واميلى برونتى على الساحة الأدبية فى عام ١٨٤٧ . وبالرغم من صلة القرابة التى تجمعهما فقد اختلفتا ككاتبتين وكامرأتين . فلم تشعر اميلى بأى إحباط لكونها امرأة ، بينما كانت شارلوت تشعر دائماً بأن جنسها قد وضعها فى مرتبة أقل من الكتاب المعاصرين : أمثال ديكنز وثاكرى ، حيث تعكس كتاباتها معلومات أوسع عن الحياة فى العالم الصاخب الذى يجيز لها جنسها التعرف عليه . أما اميلى فكانت ترى أن بيئتها المحلية المحدودة قد أمدتها برؤية كونية للإنسان فى موقعه الأصلى بين أحضان الطبيعة . فلم تر أن الحياة الممتدة خلف أفق بلدتها أكثر أهمية أو تحتوى على معانٍ أعمق لأنها صعبة المنال .

لم تتمكن شارلوت مثل أختها أميلى أن تحتل فوق الصراعات التى خلقها لها العالم الأبوى الذى كانت تعيش فيه . وعلينا أن نوضح فى هذا الصدد أن الصورة الأسرية المستقرة التى سادت فى رؤية الجيل المبكر للكاتبات قد تغير تماماً هنا . فتحولت شخصية الأب الحكيم إلى شخصية تولى الأمر الذى يطبق أقصى صور العقاب حتى يدفع ابنته إلى حياة من التناقضات التى تثير فيها روح التحدث والتمرد . وكان لذلك أثره على الكاتبة التى لم تستطع ان تعبر عن هذه الصراعات الدفينة فهى تخجل من البوح بها فلجأت إلى الأسلوب المستتر فى الكتابة .

وتعانى شارلوت من صراع داخلى بين ولائها للدين المسيحى الذى لا يبيح الشهوة الجنسية ويوحى للمرء بكبتها ـ وبين ولعها بالحب . فقد أوقعها هذا الصراع بين نقيضين لا صلح بينهما ، مما دفعها للتعبير عما يدور فى خلدها بشكل أسطورى . وبذلك أصبحت كتاباتها بمثابة صمام أمان يتحكم فى التناقضات الكامنة بداخلها مثل بركان خفى .

إضافة إلى ذلك ـ لم تتبن شارلوت برونتى أياً من النظريات الأدبية التى تدعو إلى الواقعية . فقد انحصرت قراءاتها فيما هو رومانسى إلى جانب القصص اللا واقعية المليئة بالخيال القوطى . فلم تبد إعجابها بجين أوستين ولم تحاول التمثل بها .

وقد كتبت شارلوت برونتى رواية « الأستاذ The Professor » و « شيرلى Shirley » ولكن تظل رواية « جين إير Jane Eyre » هى عملها الرئيسى بالرغم من أن بعض النقاد مثل « روبرت كولبى » قد أعاد النظر فى أهمية رواية « فيليت Villette » .

وفى رواية جين إير تفادت شارلوت الوقوع فى براثن السيرة الذاتية لتعبر عن مكنون ذاتها فى الشكل الروائى . فالسيد روشستر ـ الذى تعمل جين عنده ، مربية لطفلته ـ رجل متزوج ، ولكن زوجته مجنونة وقبيحة كحيوان لا يعقل ، وتموت فى النهاية فى محاولة لحرق منزل الزوجية ـ مفسحة بذلك الطريق لجين كى تتزوج من روشستر الذى أحبته دائماً ـ ولكن التزامها الأخلاقى كان قد أبعدها عنه لإقترانه بأخرى . فالرواية تعكس صوراً من حياة شارلوت التى كانت قد أحبت بالفعل رجلاً متزوجاً ، ولكنها تغلبت على عاطفتها بفضل تمسكها بقيمها الدينية . ولكن الرواية لا تقتصر على هذه اللمحات من سيرتها الذاتية وإلا ما كانت قد نجحت على المستوى الأدبى كل هذا النجاح .

وفى الرواية تقوم البطلة جين بسرد الأحداث بعد زواجها من روشستر بعشر سنوات . وتبدأ أحداث الرواية منذ طفولة جين التى نشأت فى مدرسة لورد ، وهى مؤسسة تتبع الكنيسة . ويلتزم المعهد فى تعاليمه بمبدأ إزلال الجسد للقضاء على أية أحلام جنسية قد تراود الفتيات . فالفصول الأولى من الكتاب توضح لنا خلفية جين التربوية وتأثيرها على تكوين شخصيتها التى سوف تنضج فيما بعد . كما تبدأ الخيوط الرئيسية للرواية ككل . وتظهر براعة شارلوت منذ البداية عندما تعكس الظروف المحيطة بالشخصية دون التغلغل فيها . ويرجع نجاح الرواية لهذا الأسلوب الذى سيستمر للنهاية فالبطلة الراوية تتحدث عن تجاربها دون أن تقحم القارىء فى عالمها فهى تعطيه البعد الكافى الذى يسمح له برؤية العالم من خلال تجربتها مع الاحتفاظ بتقييمه الموضوعى ـ هذا على الرغم من أن جين هى مركز الرؤية فى الرواية .

وخلال الرواية أيضاً يسود الإحساس بالحرية والكبت فى كل تفاصيل الأحداث والمشاهد . فالغرف مغلقة ولكن بها نوافذ . وفى بعض المشاهد التى تدور بين جين وروشستر يطغى اللونان الأبيض والأحمر ، رمزى البرود والتوهج الجنسى . وربما تكون هذه الثنائية معبرة عن شخصية جين التى تجمع ما بين الكبت الجموح ، الحساسية المفرطة والذكاء ، وهو فى الوقت نفسه يجسد الصراع الذى كان يؤرق جين عندما أحبت روشستر وكان عليها أن تكبح جماح مشاعرها الغير مشروعة .

وربما كانت زوجة روشستر المجنونة الحائل دون زواج جين منه تحمل تحذيراً للبطلة من الزواج نفسه وكأن هذا هو ما يفعل به الزواج بالمرأة . فالإغراء الجنسى فى الرواية شديدٌ جداً ولكن عنصر الحفاظ على الذات أقوى منه سواء كان ذلك فى شكل الحفاظ على العفة أو الحفاظ على كيان البطلة كامرأة . فاهتمام روشستر بجين يخيفها وتدليله لها وسخاؤه يجعلانها تنفر من فكرة اقتنائه لها ، فهى تود أن تعول نفسها وتخاف من أن يملها فى يوم ما . ويصبح مصيرها من مصير عشيقاته السابقات .

ولا تعود جين إلى روشستر ـ بعد أن تهجره امتثالاً بالعفة ـ إلا عندما تعلم بنبأ الحريق الذى اندلع فى بيته وقضى على زوجته المختلة وأصابه بالعجز وفقدان البصر . الآن تستطيع جين الاقتران به وكأن شارلوت لا تريد أن تكافأه بذلك إلا عندما يعترف باعتماده عليها .

فاستطاعت جين ان تحافظ على كيانها من الضياع حتى النهاية . فحينما تركت منزل روشستر . التقت فى مكان إقامتها الجديد بريفُرز . وهناك ترديد بنيوى للعلاقة بينها وبين روشستر . فقد استبدلت الصورة القديمة للشرير الجنسى بالقس الملتزم الذى يعانى من صراعات دفينة بين الشهوة والتماسك . والكبرياء والتطلع ، وله تأثير مسيطر وقوى على جين التى كانت على وشك أن تستسلم له وتقع تحت قبضة إرادته حتى تفقد كيانها تماماً . ولكنها تتحرر من تأثيره وعند علمها بنبأ عجز ـ روشستر ترى أنه ربما كان لها دور أكثر أهمية فى مكان آخر .

وأهم ما أنجزته شارلوت فى روايتها هو أنها طرقت آفاقاً جديدة من التجارب الإنسانية ، حيث لمست حقائق دفينة من المشاعر البشرية تجتاز حدود العقل الواقعى ، لتخرج إلى النور حقائق عن مكنون النفس لم يكن قد تم التعرف عليها بعد .

وقد كانت الرواية « جين إير » أصداء واسعة بين معاصريها . فقد حذرج . هـ . لويس شارلوت من الوقوع فى الميلودراما . ولكنها أجابته بأن الخيال هو ملكة قوية تسعى للإنطلاق والتواجد فى الحياة ، فهل علينا أن نصم أذنينا عن سماعها . وقد أدانت الرواية إحدى السيدات المعاصرات لشارلوت فى مجلة « كوارترلى ريفيو Quarterly Review » وهى تدعى الليدى ريجبى . فقد رأت فيها علامات التمرد التى أطاحت بكل القيم ، مما أصاب شارلوت بالحزن ، فقد رفض وعيها أن يسلّم بما كان لا وعيها أو خيالها قد سخط عليه ■ .

لقاءات فكرية
بين المعرى والخيام ٢

د . عبد القادر محمود

أولا :

فكر المعرى وفلسفته

بملاحظة تراث المعرّى نجد أنه كتب ثلاثة دواوين هى ا - سقط الزند . وقد نظم معظمه فى شبابه إلا قليلا ب - الدرعيات : وهو ديوان صغير ملحق لسقط الزند جـ - اللزوميات وتمثل أخطر أشعاره وأفكاره ، وهو يمثل المرحلة الناضجة من فكره . هذا بالإضافة إلى رسالة الغفران وملاحقها من الرسائل الصغيرة ، وتمثل صدىً لأفكاره فى أشعاره . والمعرّى واضح تمام الوضوح ، فى توكيد النظريات الفلسفيّة ، فى الطبيعة والرياضة والألوهية والأخلاق .

فهو يقول مثلا فى الرد على أصحاب الديانات فيما يبثون من تنزيه الله عند الزمان والمكان فى سخرية جارحة :

قُلتمْ لنا خالقٌ قديم
قلنا صَدَقْتُم . . كذا نقول
زعمتموه بلا زمان
ولا مكان . . ألا فقولوا
هذا كلامٌ له خبيءٌ
معناه ليست لنا عقول
لحا الله قوما إذا جئتهم
بصدق الأحاديث قالوا كفر

اثنان أهل الأرض ذو عقل بلا دين وآخر ديِّنٌ لا عَقْلَ له

ويقول فى إثبات أن الأبعاد لا تتناهى وهى مسألة من مسائل العلم الطبيعى :

ولو طار جبريلٌ بقية عمره
من الدهر ما استطاع الخروج من الدهر

ويقول مؤكداً قول أرسطو ، مستدلا على نفى البعث ، فى حديثه عن قدم العالم :

إن صح ما قال رسطا ليسُ من قدمٍ
وهَبْ من مات . . لم يجمعهمو الفلك

ويقول فى توكيده للجبرية :

وما فسدت أخلاقُنا باختيارنا
ولكن بأمر سبَّبته المقادر
فقل للغراب الجون إن كنتَ سامعا
أأنتَ على تغيير لونك قادر
ما باختياريَ ميلادى ولا هَرَمى
ولا حياتى فهل لى بعد تخيير

هذا بالنسبة لتراثه الشعرى . أما تراث فكره النثرى فهو رسالة الغفران ورسالة الملائكة ولا شك أنه كتبهما فى المرحلة الناضجة الأخيرة من عمره الفكرى مع اللزوميات . وإذا كان قد صور مسأته بالنسبة لمأساة الحياة اللاهية فى غير الغفران فإنه قد صورها محتجا ساخرا إلى أقصى حدود السخرية فى الغفران .

وقد اتفق له كما اتفق أمثاله الخيام والغزالى أن يقرأ الفلسفة اليونانية الفلسفة الهندية المتراجعة السلبية ، والفلسفة الفارسية بأساطيرها وتياراتها الشيعية المغالية ، والفلسفة المشائية القديمة والحديثة ، والفلسفة الصوفية فى مدارس الحلاج وما قبله من مدارس الفلسفة العقلية الخالصة مع الفارابى . . لكنه لم ينج من آثار كل هذه الفلسفات كما نجا الغزالى ، بل كان المثل الخلاق لآراء عصره وفلسفته تلك التى عاشها وتنفسها ثم صاغها كما صاغها صاحب الخيام صياغات جديدة .

وقد اختلف المؤرخون والمفكرون من العلماء فى أمر عقيدته فمعظم المسلمين من رجال الدين والعقيدة يحكمون بكفره أو زندقته أو إلحاده أو جحوده على أقل تقدير . أما الفرنج من العلماء والمستشرقين وبعض علماء الإسلام والإسلاميين يقولون على خلاف فى الأحكام بأنه سنى ، أو بأنه سوفسطائى ، أو بأنه معتزلى ، أو بأنه لا أدرى ، ولعله كل ذلك تكوينه الفكرى ، لكنه ليس واحدا من هؤلاء بإخلاص وصدق ، فهو غير سنى لأنه لا يؤمن إلا بالعقل المجرد وحده ، وهو غير سوفسطائى صريح لأنه لا يقول دائما بنسبية الحقائق مثلهم بل يعتقد كثيراً فى أحكام العقل الثابتة كآرائه فى الديانات والمذاهب الآلهية والأخلاقية والطبيعية ، وهو غير معتزلى تماما لأن المعتزلة حين يقدمون العقل على كل شىء يتخذون الشرع أصلا لنظرهم ودليلا يعتزون به .

وقد حكى البغدادى أنه رمى بالإلحاد ، وأكد ابن الجوزى أن إصابته بالعمى أدخلته فى زمرة المترددين كما روى القفطى كثيراً من شعره الذى وسمه بالإلحاد وأكد أنه المشهور عنه .

وأشهر ما روى عنه مما ذكره ابن الجوزى قوله مخاطبا الله سبحانه وتعالى ومعتذرا له عن ضرورة زندقته اعتمادا على سوء تقسيم الحظوظ :

إذا كان لا يَحْظَى برزقك عاقلٌ
وترْزُقُ مجنونا وترزق أحمقا
فلا ذنب يا رب السماء على امرىءٍ
رأى منك مالا يشتهى فَتَزَنْدَقا

ومما رواه عنه ياقوت فى حكمه على تأصل فكرة الشر والنقيصة فى الخلقة البشرية .

إذا ما ذكرنا آدما وفعاله
وتزويج بنتيه لا بنيه فى الدنا
علمنا بأن الخلق من أصل ديبة
وأن جميع الناس من عنصر الزنا

فإذا تتبعنا المعرى وجدنا خطوطا رئيسية ثلاثة تجمع كل فلسفته بصورة جد عريضة ، خرجت عنها كل التفاصيل والتفاسير لهذه الخطوط الثلاثة .

أما الخط الأول وهو خط الفطرة الذى يقول عنه :

العقل يسعى لنفسى فى مصالحها
فما لطبع إلى الآفات جذّاب

وأما الخط الثانى فهو العقل الذى لا نبى بعده ولا قبله .

كذب الظن لا إمام سوى مشيراً فى صبحه والمساء

وأما الخط الثالث فهو خط اللاأدرية الذى فى ساحته يقول :

وبصيرُ الأقوام مثل أعمى
فهلموا فى حندس نتصادم

أما المدرسة الثابتة التى كان المعرى يستقى منها زادا لفكره المتوقد فهى التى يحدثنا عنها هو فى قوله موكدا مجمعها السرى :

كم بلدة فارقتها ومعاشر
يذرون من أسف علىَّ دموعا
وإذا أضاعتنى الخطوب فلن أرى
لوداد (إخوان الصفاء) مضيعا
خاللتُ توديع الأصادق للنوى
فمتى أودع خلى التوديعا

وقد تنقل المعرى فى فلسفته بين إيمانه بالفطرة ، وبين إيمانه بالعقل ، ثم ثورته على العقل ، به ، فى لاأدرية ، وذلك كله فى تفاصيل مضطربة حائرة . لكنّ أساسَ فكرةِ إيمانه بالعقل مهما ثار عليه ، أما الفطرة فكان يلجأ إليها خوفا وفزعا من المصير المجهول أمامه وأمام العقل الحائر ، وكان يلجأ إليها أيضا تقية يستر من ورائها آراءه أحيانا ، لكن هذه الآراء كانت واضحة الاتجاهات والمعالم مهما ادرعت بستار التقية فقد كان يؤكدها ويشد عليها سفوره الواضح فى دعوته إلى إبطال الديانات واعتقاد الراسخ فى إنكار البعث ويقينه العقلى فى قدم المادة ، ثم جبريته العنيفة التى أبطل من وراء إيمانه بها المسئولية والجزاء . وكان إيمانه بفناء الروح مع الجسد عاملا هاما ، وحجة كبرى فى توكيد تلك الآراء . والمعرى فى أساس فلسفته مقدس للعقل ثائر على أى امام غير العقل نبا كان أو إماما :

يرتجى الناس أن يقوم إمام

ناطق في الكتيبة الخرساء
كذب الظن لا إمام سوى العقل
مشيرا في صبحه والمساء

وقد أرشده عقله إلى صدق فكرة قدم المادة ، فالعالم من مادة قديمة خالدة ، ومن صور تختلف عليها ، وكل حي له نسب يتصل بالعناصر الأربعة : الهواء والنار والماء والتراب .

نُرَدُّ إلى الأصول وكلُّ حيٍّ
له في الأربع القدم انتسابُ
آليتُ لا ينفكُّ جسمي في أذى
حتى يعود إلى قديم العنصر

وهو حين يثبت قدم العناصر يؤكد لنا أن الإنسان غريب حتى بعد موته وصيرورته في حيوات مادية أخرى :

فلا يُمس فخّارا من الفخر عائد
إلى عنصر الفخّار للنفع يضرب
لعلَّ إناءً منه يصنع مرة
فيأكل فيه من أراد ويشرب
ويُحمل من أرض الأخرى وما درى
فواهاً له بعد البلى يَتَغَرَّب

كذلك الزمان قديم كالمادة ، ولا شك أنه هنا وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية في مبدأ قدم العناصر وقدم الزمان والمكان وكونهما غير متناهيين :

نزول كما زال آباؤنا
ويبقى الزمان على ما ترى
قالوا لنا خالق قديم
قلنا صدقتم كذا نقول
زعمتموه بلا زمان
ولا مكان .. ألا فقولوا
هذا كلام له خبىء
معناه ليست لنا عقول

والله الخالق العظيم صاحب السلطان وإن لم يمكن إدراكه فهو لا مثيل له :

انفرد الله بسلطانه
فما له في كل حال كفاء
ما خفيت قدرته عنكمو
وهل لها عند ذي رشاد خفاء

وهو ليس من معشر النفاة ، رغم عجزه عن إدراك ذاته :

أثبتُ لي خالقا حكيما
ولست من معشر نفاة
أما الإله فإن لست مدركه
فاحذر لحيلك فوق الأرض سخطًا

لكن المعرى يعود في فكرته ، ويدور فيها على أساس يوناني في صورة إسلامية ؛ فالشهب متنقلة في أفلاكها بقدرة إله غير متنقل ولا متحرك حسب منطق أرسطو ، لكن المعرى يؤكد لنا أن هذا الإله غير متحرك بحركة مادية بدليل أنه أثبتها للكواكب ونفاها عن الله الذي لا مثيل له :

أما ترى الشهب في أفلاكها انتقلت
بقدرة من مليك غير منتقل
انفرد الله بسلطانه
فماله في كل حال كفاء
والله أكبر لا يدنو القياس له
ولا يجوز عليه كان أو صارا

هذا بالرغم من أنه يفتى بكلام يؤذى فكرة التنزيه لله سبحانه ، فالله عنده ضمن الزمان والمكان . ولو فرضنا أن العالم أزلي كان الزمان هو امتداد الحركة ، والمكان وهو امتداد الأقطار أزليين كذلك :

ولو طار جبريل بقية عمره
من الدهر ما اسطاع الخروج من الدهر

وإذن فالله ضمن الزمان والمكان :

زعمتموه بلا زمان ولا مكان .. ألا فقولوا ..
هذا كلام له خبيء معناه ليست لنا عقول ..

وعلى هذا الأساس فالجنس البشرى في هذا العالم الأزلي والمكان والمادة . وليس هناك أى ضرورة عقلية تلزمنا بأنه بدأ بآدم المعروف أقدم كل شيء (أو أآدم (آدم) كل شيء) بل قد يرقى في القدم إلى الأزل :

خالق لا يشك فيه قديم
وزمان على الأنام تقادم
جائز أن يكون آدم هذا
قبله آدم على إثر آدم

ولهذا لم يؤمن بأن آدم الذي نعرفه شخص حقيقي :

قال قوم ولا أدين بما قالوه
ان ابن آدم كابن عرس
جهل الناس ما أبوه على
الدهر ولكنه مسمى بحرس
في حديث رواه قوم لقوم
رهن طرس مستنسخ بعد طرس

وآراؤه في الجبر واضحة سافرة ، بل إنه قد نص في لزومياته أنه لم يخالفها إلا مُجبرا بقضاء لا يعرف كنهه ، وقد ذكر الجبر أكثر من مائتي مرة يثبته ويدافع عنه ، ويبسط سلطانه على حياة وأنفاس الأفراد والجماعات :

المرء يقدم دنياه على خطر
بالكره منه وينآها على سخط
يخيط إثما إلى إثم فيلبسه
كأنَّ مفرقه بالشيب لم يخط
ما باختياري ميلادى ولا هرمي
ولا حياتي فهل بعد تخيير

وعلى هذا فلا مسئولية ولا تبعية ولا جزاء على الإطلاق :

وما فسدت أخلاقُنا باختيارنا
ولكن بأمر سببته المقادر
فقل للغراب الجون إن كنت سامعا
أأنت على تغيير لونك قادر
إن كان من فعل الكبائر مجبرا
فعقابه ظلم على ما يفعل

والله إذ خلَقَ المعادن عالم
أن الحداد البيض منها تجعل

وهو يؤكد هذا كثيراً رغم نهى الورع له :

قالت معاشر .. كلٌ عاجزٌ ضرعٌ
ما للخلائق لا بطء ولا سرع
مدبرون فلا عتب إذا خطئوا
على المسيء ولا حمداً إذا برعوا
وقد وجدت لهذا القول في زمنى
شواهداً ونهاني دونه الورع
لا تمدحن ولا تذممن امرأ
فينا فغير مقصِّرٍ كمقصّر

أما مذهبه في الروح فقد سلك فيه مذهبين : مذهب أفلاطون الذي يرى أن الروح جوهر قد أهبط إلى البدن كسجن ابتلاء ، لكنه عائد بعد الموت إلى العالم العقلي فمعذب أو منعم بما بقي فيه من تذكار ما كان في الحياة من اساءة وإحسان :

يا روح كم تحملين الجسم لاهية
أبليته فاطرحيه طالما لبسا
كانائك الجسم الذي هو صورة
لك في الحياة فحاذري أن تخدعي
لا فضل للقدح الذي استودعته
ضربا ولكن فضله للمودع

أما المذهب الثاني فهو مذهب الماديين القدماء ، القائل بأن الروح نار تخمد مع الجسد :

دولاتكم شمعات يستضاء بها
فبادروها إلى أن تطفأ الشمع
والنفس تفنى بأنفاس مكررة
وساطع النور أخبى نوره اللمع

ومن المؤكد أن المعرى يرتبط مذهبه بالاتجاه الثاني وهو الاتجاه المادى القديم لأنه لو كان يدين بالمذهب الأفلاطوني لما شك في بعث الأرواح ولسهل عليه أن يؤلف بين هذا البعث الفلسفي وبين البعث الذي يراه الدين . كما خالف اتجاه أفلاطون والفلسفة المسيحية والإسلامية أيضاً في توكيده أن الشر أصله الروح وأن الخير هو الجسم :

أعائبة جسدى روحه ؟
وما زال يخدم حتى وني
وقد كلفته أعاجيبها
فطورا فرادى وطورا ثنا
ينافي ابن آدم طبع الغصون
فهاتيك أجنت وهذا جنى

ومن الواضح أن أسند الجناية إلى الروح والأثمار إلى الأغصان التي لا روح فيها وهذه الجناية لها جذورها الأولى . ولقد كانت أكبر الجنايات هي جناية الوجود ذاته ـ تلك الجناية التي عاشتها وارتكبتها ومارستها البشرية على رغمها والتي كان منها وجود المعرى الذي جنى عليه أبوه وهو لهذا لن يجني على أحد :

« هذا ما جناه أبي عليّ وما جنيتُ على أحد » ..

لكن رغم هذه الجبرية التى يؤمن بها المعرى كل الايمان فهل كانت ممارسته للموت أمراً لا صلة له بإرادته ؟ وهل كان ما أراده لنفسه من حرمان اختيارا أم جبرا قضى عليه به ؟ الواقع أنه كانت للمعرى إرادة صارمة رغم أنه يرى أن ذلك كان قضاء أيضا ولا حيلة له فيه .

ماذا نريد أن نقول ؟ إن المعرى لم يهجر الحياة لأنه كان أعمى ، ولم يتزوج لأنه كان عاجزا عن الزواج ، ولو شاء لما حرم على نفسه طيبات ما أحل الله ، بل لو شاء أن ينهز مع الغواة بدلوهم لفعل فما حال العمى والصمم أو الكساح بين أحد وما يشتهى وفقا لأقوى ما فى طبيعته ، من أهواء أو من عقل وضمير . لكنها ارادة المعرى وهى مفتاح شخصيته بمزاجها السوداوى ، واعتداده بنفسه وعقله ، وبتخليقه وتحليله لما فى أفكار عصره من آراء .

ولا شك أنه قد اجتمعت أسباب كثيرة كانت باتحادها هى شخصية المعرى بكل ما فيها من إرادة صارمة وشك قاتل وحيرة عنيفة ولا أدريه متأرجحة . ولو كان للمعرى سبب واحد أو سببان لما كان كذلك . . فليس كل من تربى فى بيت من بيوت العلم والدين والوجاهة يصادف من اللذات والشهوات ، أو بعاكف على الصوامع والمجالس .

وليس كل عربى تمنعه صيانة العرض أن يعاقر الخمر ويستطيب المجون فإن امرأ القيس وطرفة بن العبد ، والأعشى . . كل أولئك عرب فى الصميم من العروبة ، ومجونهم كمجون غيرهم من الشعراء من أبناء الأمم الأخرى فى عهود الوثنيات وعهود الأديان السماوية . وليس كل أعمى عازفاً عن مواطن ومواقع الشبهات فإن بشاراً قد ولد ضريرا وكان أسبق وأسرع وأشره إلى الشبهات والشهوات من المبصرين . وليس كل ضعيف البنية معرضا عن حظوظ الأقوياء والأشداء إذ ربما كان ضعف البنية سببا إلى الإفراط فى التماس تلك الحظوظ .

وليس كل متكبر مترفعا عن الطرب أو السرور أو الخروج عن مواضعات الوقار التى عاشها المعرى . لكن إذا اجتمعت كل هذه الأسباب فى شخص واحد كالمعرى فمن الصعب أن يفلت الطبع الواحد من أثقالها ، ومن الصعب أن يوفق بينها جميعا كما وفق أبو العلاء بالتزام العزلة والقناعة والهروب من الدنيا وممارسة الموت بها شيئا فشيئا بكل هذه السلبيات المتراجعة القاتلة . . وكان من الممكن أن يكون المعرى كالخيام ، يحاول أن يحل آثار سورة لا أدريته وقلقه العقلى فى معاقرة ومنادمة بنت الحان أو فى معايشتها كما عايشها الخيام . نقول كان من الممكن أن يكون المعرى فى هذا كالخيام وبخاصة وعنده أساس مخطط الشك فى الأديان السماوية ، كل الأديان ، والشك فى صلاحية الناس لأى خير كان حتى المتدينين ومدعى الزهادة فهم جميعا منافقون .

ما فيهمو برولا ناسكٌ
إلا إلى نفع له يجذب



توهمت يا مغرور أنك ديِّنٌ
علَّى يمين الله مالكَ دينُ

والسبب أنه :

يحرم فيكم الصهباء صبحا
ويشربها على عمدٍ مَساء

ثم انهم :

وما يحجّون من دين ولا نُسك
وإنما ذاك إفراط من الأشَرِ



ثم إن المعرى عنده الاستعداد والوظيفة ، لأنه لم يعرض عن اللذات عن عجز ، وإنما لأن خيار هذه اللذات قد بَعُدَ عنه :

ولم أعرض عن اللذات إلا
لأن خيارها عنى خنسنه

ثم إن عنده الشك فى عُقبى النفس ، وما يستتبعه ذلك الشك من قلة المبالاة والمساواة بين المحامد والمثالب أو كما يقول :

قد زعموا الأفلاك يدركها البلى
فإن كان حقا فالنجاسة كالطهر

ويرى العقاد أن المعرى لا يستبعد أن يكون قد تذوق الخمر فى أيام عزلته درءاً لسورة عقله ولعله شربها فى بعض الأديرة التى كان يغشاها للدرس ومراجعة المذاهب بدليل قوله :

فلا تشربنها ما حييت وإن تمل
إلى الغى فاشربها بغير نديم

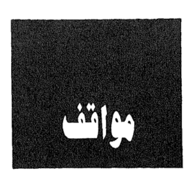
ثم هو يتمنى فتوى جديدة بالغاء النهى عن شربها . وهنا نلمس صراعا فى نفس ووجدان أبى العلاء حول هذه الأمنية العزيزة :

تمنيت أن الخمر حلّت لنشوة
تجهّلنى كيف اطمأنت بى الحالُ
أياتى نبىٌ يجعل الخمر طلقة
فتحمل شيئا من همومى وأحزانى
لا أشرب الراح أشرى طيب نشوتها
بالعقل أفضل أنصارى وأعوانى

وإذا لم يكن فى هذا الدليل الكافى على أن أبا العلاء قد ذاق وشرب الخمر وعاد اليها بعد أن لزم المحبسين فإن فيه الدلالة القوية على اشتهائها ومغالبة نفسه عليها مغالبة ليست بالهين نسيانها وصرفها من ذهنه وهواجس ضميره .

ونقول إذا كان قد شرب وامتنع أو إذا كان لم يشرب مطلقا فلأنه كان لا يرضى لنفسه الهرب من عقله أو الفرار منه ، لأنه كان مؤمنا به أكثر من ايمانه بأى رائد أو مرشد أو إمام أو نبى على الإطلاق ، بل كاد ايمانه بعقله يفقده إيمانه بربه أو كاد ايمانه بعقله يعادل إيمانه بربه ، ولا نقول يفوقه حتى لا نظلمه أو نخرجه بغير عقل .

فإذا ذكرنا أنه كان يعيش فى عصر فتن واضطرابات وجزع على الأنفس والأعراض ، وتلك عصور يشيع فيها الفساد ، وتندر فيها العصمة ويكثر فيها التهافت على اللذات ، ولا سيما على ملتقى الطريق من حضارة الروم ، وحضارة العرب وحضارة الفرس ، وكلها فى هذا العصر حضارات أخذت تنحدر فى طريق الزوال — إذا ذكرنا هذا ، وذكرنا أن هذا العصر قد عاش فيه عمر الخيام فى موقف عقلى يشبه تماما موقف المعرى كان لنا أن نلاحظ أن الخيام قد استغرق فى شرب الخمر حين فشل فى علاج مشكلة معرفته بأسرار الوجود ، وقنع باللحظة السكرى التى هو فيها ، وعمد إلى الكأس يغرق فيها شكوكه ، وأسفه على بطلان الحياة وعاقبة الحياة .



شمس الدين موسى

وصل إلى مجلة القاهرة هذا الأسبوع العدد الثانى من المجلة غير الدورية « مواقف » ، والتى يصدرها عدد من الأدباء ببنى سويف ، لقد اهتمت القاهرة بصفة عامة وباب إنتاج تحت الأضواء بصفة خاصة بحمل هموم أصحاب تلك المجلات ، ومناقشة ما يطرحونه من آراء حتى تجد تلك الآراء أكبر أصداء ممكنة فى واقعنا الثقافى ، خروجاً بها عن مجال الحدود الجغرافية المحلية الضيقة . ولقد سبق أن نوهنا إلى العدد الأول من مواقف ، وها هو العدد الثانى ، الذى يحمل على صفحاته العديد من الآراء فضلاً عن باقة من القصص والأشعار .

وجدير بالذكر ضرورة التأكيد على أن مناقشة بابنا إنتاج تحت الأضواء لإنتاج الماستر ، أو لما ينشر على صفحات مجلات الماستر لا يعنى أن صفحة « إنتاج تحت الأضواء » تتبنى المفاهيم التى شاعت فى الصحف والمجلات المختلفة مثل تعبير « أدباء الأقاليم » ، أو أدباء الظل . . . الخ وغيرها من تسميات رأى أصحابها أن يطلقوها على صفحات الصحف . فنحن ضد هذه التسميات بشكل مطلق فالأدب فى نظرنا لا يمكن أن يوصف تبعاً لموقع إنتاج أصحابه الجغرافى ، أدب مدينه ، أو أدب أقاليم ، أو أدب الدلتا أو أدب الصعيد ، أو أدب السواحل ؛ أو أدب الصحراء ، مثلما شاع فى « مواقف » بالعدد الأخير فى مقال الصديق محمد صادق الذى يقول :

« أما قضية اليوم والتى أرى أنها أصبحت ظاهرة جديرة بالاهتمام هى قضية أدباء الشمال وأدباء الجنوب !! قد يقول قائل انى بدأت أصنف الأدباء إلى شمال وجنوب بعد أن كان هناك أدباء أقاليم وأدباء عاصمة !! لكننى لا أصنف إنما هى الحقيقة ، ولا أدرى لماذا يُظلم الجنوب فى كل شىء بلرغم من أن الصحوة الأدبية موجودة بمحافظات الصعيد كما هى موجودة فى محافظات الدلتا . . »

فالقضية أمام الكاتب محمد صادق أصبحت قضية إقليمية داخل الإقليمية ؛ إذن فالمسألة أصبحت أكثر تعقيداً . واننى لا أرى هذا . لأن الأدب الجيد لا يمكن أن تحجزه عن القارىء حواجز جغرافية . أو عنصرية مهما كان حجم تلك الحواجز ، والأمثلة كثيرة للغاية .

كما إننى لا اتفق على التسمية الواردة بعدد مواقف للأديب « محمد حافظ رجب » باعتباره شيخ أدباء الأسكندرية ، أو محمد الخضرى عبد الحميد باعتباره شيخ أدباء الأقاليم ، لما فى هذه التسميات من محاولة ابتعاد عن توصيف حجم الموهبة الحقيقية لكل من الأديبين . اللذين لم يمنع موقعهما الجغرافى على خريطة مصر من كونها أدبيين ، ذاع إسماهما فى كل مكان .

***

ولقد ورد فى مقال « جابر عبد الحميد عنانى » ما يفيد بأن قارىء مجلات الماستر أفضل القراء فى مصر ، فهو أفضل من قارىء الجريدة وقارىء المجلة التى تطبع



بأحدث وسائل التكنولوجيا ، وأظن أن فى هذا الكلام الكثير من التزيد غير المحمود ، لأن مثل هذه الأحكام العامه ، لا تدل على أى شىء ، وإن كانت ترضى أصحابها بالكثير من الغرور ، فالمسألة أكبر من قضية التعصب التى يبديها البعض للأحمر أو الأبيض ، أو للأهلى أو الزملك . . . وليس كتاب الماستر هم الذين يصوغون تاريخ الفن لما لهم من قدرة نقدية أفضل من أى نظرية أو مدرسة نقدية . . .

فالعدد يحتوى على مقال آخر للصديق أبو بكر عبد السميع يعترف فيه بغياب النقد عن المؤتمرات الأدبية . فكيف بالله عليكم أيها الأصدقاء الذين تحررون مواقف . تفضلون عمليات النقد الشفاهية التى يبديها البعض تجاه البعض الآخر عن النظريات والمناهج النقدية . وفى نفس الوقت تعترفون بغياب النقد ، وغياب الناقد الأدبى عن المؤتمرات الأدبية التى تقيمونها . أليس فى هذا تناقض ؟

واننى أهمس فى آذان الأصدقاء « إن الاعتراف بعدم المعرفة هو بداية الطريق نحو المعرفة » ولعلكم توافقوننى على هذا .

***

ويحتوى العدد « مواقف » على حديث مع محمد الخضرى عبد الحميد واننى اتفق مع كل ما جاء به وإن كنت أتحفظ حول ما جاء ببعض النقاط بالحديث - خاصة اتهامه لنقاد جيله باختيار الطريق الأسرع إلى الشهرة من خلال الأسماء الكبيرة والشهيرة . . . وكان لابد أن يحدد الأسماء التى يقصدها من نقاد جيله الذين يقصدهم .

كذلك يحتوى العدد على باقة من القصص والقصائد لكل من محمود قرنى ، وهانم الفضالى ، وابراهيم عبد العظيم محمد ، ووحيد لطفى ، وعادل النحاس ، ومحمود الحنفى ، وابراهيم فخرى ، وجمال التلاوى ، الذى نشرت له قصة بعنوان « حكاية نهى » يتعرض فيها للصراع الإجتماعى من خلال عين بطلة القصة ، فلقد أحست نهى بالفارق بين موقف إدارة المدرسة منها ومن زميلها عصام ، وظل هذا الفارق ملحوظاً طوال فترة الدراسة ، فلابد أن يوجد من يتفوق عليها بسبب نسبه وأبيه ، والحكومة التى ينتمى إليها أبوه ، ولكنها ترفض ذلك من خلال رفضها ترك المدرسة بعد أن نقلوها منها . والقصة جيدة بوجه عام ، رغم عدم تغلغل القاص فى شخصية عصام ، فلقد ظل القاص حاملاً - فى قصته - لوجهة نظر واحدة : هى وجهة نظر البطلة نهى .

وفى النهاية - إننى أرجو أن يهتم المحرر بمجلة مواقف أثناء اختياره للمادة الشعرية المنشورة . لأننى أرى اشعاراً جيدة بمجلات الماستر المختلفة ، ويمكن أن ترتفع مواقف لمستوى مجلات الماستر الأخرى بلا أى عناء ، خاصة وأنها لا تظهر بشكل دورى .

الرجل الذى رسم السعادة

حول لوحات رينوار الزيتية

بقلم لونا تشارسكى
ترجمة خليل كلفت

- ١ -

منذ وقت غير بعيد سنحت لى فرصة أن أقضى أياماً معدودة فى باريس . وقد تصادف أن توافقت زيارتى مع معرض رسم لواحد من أعظم ـ وربما أعظم ـ التأثيريّين الفرنسيين ، رينوار Renoir .

عاش رينوار حياة مديدة . وعندما كان يقترب من السبعين من عمره بدأ يعانى من روماتيزم مفزع فى يديه ، اللتين تحولتان تدريجياً إلى شىء أشبه بخطافين أو بمخلبين من مخالب الطيور .

وسوف يجلس الفنان الشهير ، كل يوم ، إلى آخر يوم فى حياته تقريباً ، أمام حامل قماشة لوحاته ، ويجعل نفسه فى وضع يتيح له أن يستعمل يده اليسرى لتوجيه يده اليمنى ، ويقول :

« إيه . . . لا ، لا ينبغى أن ندع يوماً واحداً يمرّ بلا عمل ! »

وسأله زائر معجب به ذات مرة : «لماذا تُصرّ إلى هذا الحدّ ؟ » .

أجاب رينوار ، المستغرق تماماً فى لوحاته الزيتية القماشية :

« لكن ليس هناك مُتعه أكبر ! » وأضاف :

« ثم إنه واجب ، بطريقة مّا »

وعند هذه النقطة تطلع الفنان المبدع ، الذى كان قد بلغ الرابعة والثمانين من عمره ، إلى سائله ، بابتسامة ، وواصل حديثه :

« وإذا كان المرء بلا مُتع ولا واجبات فما الخير فى أن يظلّ على قيد الحياة إذن ؟»

وليس فى نيتنا ، بطبيعة الحال ، أن نقدّم هنا قائمة بكافة روائع رينوار أو أن نقوم بتحليل الدور الذى لعبته مدرسته فى تاريخ الفن ، أو الدور الذى لعبه هو ـ فى مدرسته . فهناك مسألة أخرى تستحق اهتمامنا هنا : عن أىّ شىء على وجه التحديد كان رينوار يبحث فى فنه وماذا كان يحاول أن يحقق ؟ .

غير أننا ينبغى أن نتوقّف قليلاً هنا . فمنذ وقت غير بعيد ، نُشرت الرسائل ذات الأهمية البالغة لعبقرية فرنسيّة أخرى ، نيقولا بوسّان Nicolas Poussin ، زعيم المدرسة الكلاسيكية فى الرسم فى القرن السابع عشر .

وكما هو متوقّع من فنان عظيم يسيطر العقل على فنه ، لم يكن بوسّان ذاته رجلاً صاحب عقل جبار فحسب ، بل كان يشاطر عصره اقتناعه العام بأن العقل هو العامل الأساسى فى الحياة الثقافية .

يؤكد بوسّان أن : «الرسم ، بالنسبة للفنان ، تمرين متواصل على «الرؤية» لكى يعلّم الآخرين بعد ذلك أن يروا العالم على نحو صحيح بمساعدة رسومه وصوره» .

ويضيف بوسّان بسرعة : «غير أنه سيكون من الخطأ تماماً أن نفكرّ فى (الرؤية) تفكيرنا فى عمل يخصّ العيون وحدها إنها ليست مجرد مسألة تخص تمييز الألوان ، وبالتالى : الخطوط الخارجية للأشياء ، أو تخصّ التنسيق البارع للمسافات ، أو تخصّ ـ بوجه عام ـ إنتاج نسخة أخرى من الطبيعة بأقصى قدر ممكن من الدقّة . (أن يرى المرء) ينبغى أن يعنى أن يستوعب موضوعاً بعينه أو نسقاً من الموضوعات فى عالمه الداخلىّ الخاصّ به ، كشىء طيب أو ردىء كشىء سام يكون كما ينبغى له أن يكون ، أو ، على العكس من ذلك ، كشىء غير كامل يجاهد فى سبيل مزيد من الكمال ، وهلمجرا . والواقع أن الكائنات الحية ، والناس بصفة خاصة ، يكشفون طابعهم العام وحقيقة مشاعرهم فى تلك اللحظة المحدّدة عندما تراهم . غير أنه ، بالنسبة (للرائى) الحقيقى ، يمكن حتى للمبانى أو لنسق من الماء والنبات ، أن تُعبّر عن قيم متمايزة : نظام سام ، بساطة بالغة ، رقة ، وهلمجرا » .

وقد توصل علم النفس الحديث ، منذ وقت طويل ، إلى صياغة للدلالة على «الرؤية السطحية» و«الرؤية العميقة» . فهو يسمى الأولى «الإدراك الحسى» Perception ، مجرد ملاحظة شىء ما ، ويسمى الأخر «التصور» apperception ، وهى عبارة تقدم لها اللغة الروسيّة بدائل رائعة عديدة ، سيتضح للقارىء جمالها إذا فكّر فيها قليلاً : تعابير مثل الفهم ، الاستيعاب ، امتلاك ناصية الموضوع ، وهلمجرا .

وتعنى كافة هذه التعابير أن موضوعا بعينه أو نسقاً من الموضوعاتٍ ، قد أصبح مستوعباً ، عن طريق جهد محدّد معقّد ، ليصير جزءاً من فلسفة الحياة لدى الفنان .

فإذا ظهرت عناصر بعينها من العالم الخارجى لاحظها فنان حقيقى ، فى عمله ، فهذا يعنى إذن أنه قد استوعبها ؛ وهى تبدو ، فى الصورة أو القصة ، كجزء من «العالم» الخاص للمبدع .

وهناك ثلاثة عناصر جوهرية إذذكان لعمليّة التصوّر هذه أن تتم : الذات ، «وعالمه» ، أى العامل المحدد المتمثل فى كل ما يساعد فى تكوين فلسفته الخاصة من شعور إزاء العالم وفهم له ، والموضوع القائم بصورة مستقلة قبل عملية الاستيعاب . وهكذا نجد أمامنا مثالاً واضحاً بجلاء لمبدأ تقرير المصير الطبقى فى العمل لدى الفنان ، ذلك أن التصورّ ليس ، فى التحليل الأخير ، سوى استيعاب موضوع مّا من جانب طبقة أو مجموعة اجتماعية عبْر وساطة الفنان .

والآن وقد ساعدنا بوسّان Poussin البسيط للغاية ، والبارع فى الوقت ذاته ، فى التوصّل إلى الإجابة عن سؤالنا العام ، لنحاول التوصّل إلى إجابة رينوار الخاصّة عن هذا السؤال : عمّ أبحث ـ لنفسى ـ وللآخرين ـ فى الرسم ؟

ـ ٢ ـ

بعد الثورة البرجوازية الكبرى فى فرنسا ، كانت البرجوازية العليا والوسطى ، هى التى أصبحت الطبقة الحاكمة . ورغم أن البرجوازية الصغيرة قد لعبت دوراً نشيطاً للغاية خلال الثورة فقد تم دفعها إلى الوراء .

والواقع أن الشريحة الحاكمة من البرجوازية والتى جعلت من نفسها نصيراً لمبدأ «الوسط الذهبى» The golden mean ، قد ناصرت هذا المبدأ فى الفنّ أيضاً . وكان فنهّم أكاديمياً ، يستمدّ موضوعاته من الفن القديم تارة ، ومن واقعيّة عصر النهضة تارة

أخرى . وكان ، على وجه الإجمال ، فنّا أصيلاً حتّى الضمير ، بل كـان عظيماً فى بعض الأحيان (آنجـر Angres) ، غير أنه كان ساكناً بصورة عميقة ومحافظاً بصورة عميقة .

وقد عارضت البرجوازية الصغيرة ، كما هو الحال فى بقية مجالات الفن ، هذه السكونية بمبدأ الرومانسية بقيادة ممثلين بارزين عـديدين لهـذه المدرسة ، كان أعظمهم ديلاكروا De lacroix .

وقـد تميز كـامل أسلوب الـرومانسيين ، وبصفة خاصة استخدامهم للّون ، بالتـوتر والتـألّق ، وكان يميل ، بحكم حدّته ذاتها ، إلى التناقض الصارخ مع الواقع أكثر من التعلّم منه ومن الناحية الأيديولوجية ، نادراً ما ذهب الرومانسيّون إلى ما هو أبعد من معارضة مختلف نواحى الغرابة ، صوب ما هو دنيوى .

وفى غضون ذلك ، سارت الرأسمالية إلى الأمام بخطى راسخة . ورفعت بثبات شأن العلم فى الحياة اليوميّة . وخلقت مجموعة اجتماعية واسعة تشمل حاملى المعرفة العلمية ـــ الانتلجنسيا التقنيّة . وقد اعتبرت هذه الانتلجنسيا التقنيّة نفسها ، إلى حدّ مّا ، دائرة من الصبية المتدرّبين لدى البرجوازية ، وكما يحدث دائماً فى مثل هذه الحالات ، تفتتت إلى مجموعات تتراوح بين الخاضعين خضوعاً ذليلاً ، والساخطين ، والمستائين بصراحة ، رغم أن هؤلاء الأخيرين لم يكن بوسعهم أن يتصوّروا أية طريقة لتخليص أنفسهم من «مقررى مهامهم» .

وقد وجدت كافة هذه الأمزجة تعبيراً عنها فى الفن الواقعى بوجه عام ، بما فى ذلك الرسم ، الذى كـان أعـظم ممثليه كـوربيه Courbet «الكـوميـونى غـير الحـزبى» (أى عضـو كـوميـونـة بـاريس ١٨٧١ ـــ المترجم)

وهـنا نقف بعرضنا العام السـريع لتـطوّر الفن البرجوازى الصغير فى القرن التاسع عشر فى فرنسا عند اللحظة التى تهمنا بصفة خاصة ، اللحظة التى تتعلّق برينوار .

لقد اكتسب تعبير «الواقعية» Realism ذاته تفسيراً مزدوجاً .

وكـان التعـريف الأول : «الـواقـع كـمـوضـوع ألاحظه» .

وهذا التعريف سليم ، مادىّ ؛ غير أن مَنْ يُسمَّون بالفنانين الواقعيين فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر (بما فيهم كوربيه) كان هم فهمهم التقليدى لهذا الواقع . لقد نظروا إليه كما اعتادوا أن ينظروا إليه منذ وقت طويل ، وصوروه كما اعتـادوا أن يصوروه ، بحيث كانت النتيجة نوعاً من «الواقعية الساذجة» التى تقوم على أساس تقاليد المرسم .

وقد بدأ الفنانون ـــ تحت تأثير الأعداد المتعاظمة من الانتلجنسيا التقنية فى إدخال عناصر من «التجربـة العلمية» فى أساليب ملاحظتهم وبدأ التعريف الثـانى يتخذ مكان الصدارة : «الواقع هو ثمرة ملاحظتى»

وهذا التعريف ـــ الذى لم يعد مادياً هذه المرة ، بل صار وضعياً ـــ لم يكن بالإمكان التوفيق بينه وبين المادية إلاّ بإعطائه التفسير التـالى : التصـويـر الصـادق ، الصحيح اجتماعيـاً ، للواقع (مثـل ذلك الـذى كان بوسّان يبحث عنه ، كما رأينا فى القرن السابع عشر) هو ثمرة الملاحظة اليقظة الواعية للواقع .

غير أن الانتلجنسيا الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشـر ـــ فى شخص قـادة طليعتهـا الفنية (مـانيـه Manet ومونيه Monet) لم تكن مَعْنيّة بصفة خـاصة سـواء بـالـواقـع المـادّى أو بـإمكـانيـة تنـظيم القـوى الاجتماعية من خلال صورهـا . . وقد اعتبـر هؤلاء الفنانون أنفسهم أبناء العلم الذين تمثلت رسالتهم فى تحرير الفن من طغيان المرسم ، الأبناء الذين رغبوا فى أن يعرضوا الأشياء كما رأوها على وجه التحديد : فى الهواء الطلق ، بالأضواء المتباينة ، وهكذا وهلمجرا . وهذا هو السبب فى أن حركتهم سُمِّيت بذلك الاسم ذى الصدى الذاتى ، «التأثيرية» .

وهكذا نصل الآن ، مرة أخرى ، إلى رينوار . كان رينوار تأثيرياً . وهو يدين للتأثيرية بالشىء الكثير . لقد دفعته إلى خارج المرسم المظلم . وفتحت التأثيرية عينيه على الجمال المباشر والرائع والحسى للشمس . وعلّمته كلّ غنى اللون المختفى فيما بدا من قبل مجرّد ظلال بُنّية ورمادية . وكشفت لعينه الموهوبة والحسّاسة كلّ ذبذبات الضوء واللون على سُطوح الأشيـاء وفى المكان الماثل بينها . ومنحته إمكانية أن يُعجب ، وأن يساعد الآخرين على أن يُعْجَبُوا ، بالحركة الغنيـة ، السخية ، الساحرة ، البهيجة ، للألوان .

والواقع أن رينوار التأثيرى كان ، فى المقام الأول ، فنانا متيماً بالوفرة الهائلة لدرجات اللون ، والضوء ، التى يعمل عالم الأشياء كمجرّد سقالات لها ، إن جاز القول .

لم يكن لعـالم الأشياء ذاته إلاّ أهمية أقلّ بالنسبـة لفنـانـنا . وبـدا أن مكان ، وبنيـة ، وجمال ، ونقـاء



الخط ، وبالإضافة إلى هذه الأشياء المعنى الكامن وراء ما كان يجرى فى الزمان والمكان ، قد سقطت جميعاً من الحساب . هذه الأشياء لم يُنظر إليهـا على أنها عمـل الفنان . كان عمل الفنان هو أن يتشرّب بمنتهى السعادة رقص الألـوان ، وأغـانى الضـوء ، ورفقـة الـظلّ العميقة .

وبطبيعة الحال ، فلم يكن كل هذا مجرّد مشهد متغير الأشكال والألوان : لقد كان عالماً بأسره . وتعـرض صـور رينـوار المشـاهـد الـطبيعيـة ، والأزهـار ، والأطفال ، والنساء ، ومجموعات صغيرة وكبيرة من الناس . غير أنها جميعاً معروضة كألعاب نارية ذات أناقة رائعة وتنوع وافر فى الألوان .

والواقع أن رينوار أعظم من أن تحتويه التأثيرية : إنه واحد من أعظم أساتذة الرسم الإنسانىّ . والواقع أنه هو ذاته لم ينفر من تـأكيد هـذا ولم يكن من قبيل الصدفة أنه كان يجب أن يُذكر اسمه فى نفس واحد مع الأسم العظيم المزهو تيتسيانـو فيسيليو دى كـاردونا Tiziano Vicellio di Cardona ، أحد عمالقة عصر النهضة .

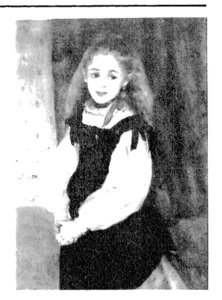
ولا يتسع المجال هنا للدخول فى مقارنة معمّقة بين رينوار وتيتيان . وينبغى أن نقول على الفور أنهما من حجمين مختلفين . وذات مـرة قال جوته Geotheفى سياق مشابه : «إن وضع معاصرين أصغر منى سناً فى مجال الدراما (وكان يعنى تيـك Tieck ، وكلايست Kleist) عـلى قدم المسـاواة معى أمر سخيف سُخْفَ وضعى أنا على قدم المساواة مع شكسبير» . غـير أن هناك شيئاً مشتركاً بين جانب واحد بالغ الأهمية من فنّ تيتيـان فوق البشـرى تقـريبـاً وفنّ رينـوار المشـعّ ، الدافىء ، الملاطف .

وكما نعرف جميعاً ، أجرى كلود مـونيه Claude Monet دراسات لا تحصى ولا تعد عن موضوع واحد محدّد ، كومة قش على سبيل المثال ، متناولاً إياها فى الصباح ، فى الظهيرة ، فى المساء ، فى ضوء القمر ، تحت المطر ، الخ . وسيكـون من المشروع تمـاماً أن نفترض أن هذه التمارين يابانية الطراز والتى أجراها مونيه سوف تنتج نوعاً من الكاتالوج العلمى بالألوان عن موضوع كومة القشّ الشهيرة . وكان ما أنتجته فى الواقع قصائد قصيرة . فكومة القشّ تسمق بكبريـاء ملوكيّة ، وتغوص فى أحلام عاطفيّة ، وتنقبض كآبة ، وهلمجرا .

وفى هـذه الفتـرة بـدأ الألمـان ـــ ضمن محـاولاتهم لوصف الأعداد المتزايدة دوماً من المناظر الطبيعيـة التأثيرية ـــ يبدون ولعاً خاصاً بتعبير .

Stimmungs landschaft ، أىْ ، «منـظر المزاج النفسى» .

لكنّ ما هو «المزاج» على وجـه الدقّة ؟ إنه تلك الموسيقى السيكولوجية التى يبدو أنها تأتى مندفعة من المنظر الطبيعى ، لكنّ التى وضعها فيه الفنان [illegible] فى واقـع الأمر من فيض غنـائيتـه الخـاصـة ، وتجـربتـه الخاصة .



وهنا ينتقل رسام المناظر الطبيعية بيُسْر ، بطبيعة الحال ، إلى دور الشاعر .

كان رينوار فناناً ذا قوة هائلة . ولم يكن هناك من يضارعه ، فى الرسم ، إلاّ قليلون طوال حياته . والواقع أن حدّة رؤيته ، وغنى وأناقة بورتريهاته ، والحيوية التى لا تستنفد فى العيون والشفاه والوجوه فى صوره ، وذوقه الجيّد الذى لا يخطىء ، ورشاقة لمساته ـ كل هذه الأشياء تضعه حقاً فى الصفّ الأول بين فنانى القرن الماضى . غير أن قدرته هذه على التصوير الحىّ لمزاج نفسى هى ـ على وجه التحديد ـ ما يجعلنا نشعر به وهو فى حالته الأكثر أهمية ، والأكثر سحراً .

والواقع أن أفضل التأثيريين ، كما سبق أن أشرت ، لم يكونوا يمثلى الشريحة الحاكمة من البرجوازية . وكان أغلبهم يشعرون بنفور حادّ إزاء هذه البرجوازية : كانوا يمقتون ويحتقرون أذواقها والفنانين الذين يعملون قوّادين لديها .

وقد تشكلت موهبتهم وأسلوبهم فى الرسم فى فترة كانوا يعيشون فيها فى السطوح ، ويتجادلون مثل المسوسين فى مطاعم ومقاه قذرة صغيرة ويحملون ويعملون بنشاط محموم دون أن يبيعوا شيئا . مات كثيرون وكوفىء بعضهم بشهرة أتت بعد وفاتهم . وتغلّب آخرون على المصاعب ليحققوا النجاح والشهرة غير أنهم ، فى فنهم ، ظلّوا مخلصين للمبادىء التى بلوروها فى شبابهم الجائع .

وكان رينوار واحداً من هؤلاء الأخيرين . وفى حين أعطى بقية التأثيريين ، وبصفة خاصة أولئك الذين كانوا أقرب إليه ، «للمزاج» («الشعر» «الرسم») أهمية أكبر إلى حدّ بعيد من البراعة الفعلية ، تميز رينوار بتماسك استثنائى فى المزاج ؛ والواقع أن مزاجه ظلّ دائما كما هو رغم أنه كان فى حد ذاته غنيا ومتنوعاً بصورة استثنائية . وكان هذا المزاج هو ـ السعادة .

وفى وقت من الأوقات ، كان بوسع الناس أن يروا شاباً ينوء أكثر الأحيان بحمل الأدوات الغريبة التى تتطلبها مهنة الرسام ، وهو يتجوّل فى أنحاء باريس : يجوب ضواحيها الخضراء الفاتنة ، وحول مبانيها وبجانب مسطحاتها المائية ، مختلطاً بالجموع بكل نمط يمكن تصوّره من الباريسيين الذين يمكنك أن تلتقى بهم بينما تسير فى الشارع ، حتى أكثرهم فقراً .

وكان الشاب ، ذو الشعر الضارب إلى الحمرة ، والعينين الواسعتين الرماديتين الضاربتين إلى الزرقة ، والجائع قليلاً دائماً تقريباً ، ورث الملابس بكل معنى الكلمة ، على مدى أعوام طويلة جداً ، . . كان هذا الشاب يسير أشبه ما يكون بشخص دعى لزيارة معرض خيالىّ وكانت الشمس تداعبه بمثل تلك الخدع البصرية غير المتوقعة إلى حدّ أنه كان يسخر منها ، تارة بهدوء وتآمر ، وتارة أخرى بانتصار ، بصوت مرتفع . ولم تكن السماء نفس السماء مطلقا . ومع ذلك فقد كانت ـ عندما كان يأخذ فى التفكير فيها ـ جميلة دائماً ، وكان الضياء ـ النعمة الأزلية العظيمة التى لا يفى بحقها شُكْرٌ ـ ينفذ نقياً عبْر الأبخرة الغامضة فى الهواء صوْب الأرض ، مضيئاً بنوره الكائنات الحية والأشياء التى لا حياة فيها .

وهنا بدأ المهرجان الجديد .

أىّ معرض ! أىّ سوق للعجائب ! وستعمل عينا رينوار العنيدتان ، النافذتان ، مثل أصابع ماهرة لتقوما بحلّ العُقد الضخمة ، الساخنة ، المتوهّجة ، التى يعقدها تدرّج الضوء Chiarosuro . وحينئذ ، يمكنه فجأة وكأنه استحال إلى حجر ، أن يقف ويحملق فاغراً فمه فى فتاة تمرّ . أجل ، أجل ، لقد أذهله كل شىء فيها ـ المشية ، صدرها الملىء شباباً ، وجهها المعطوف ، الشبيه بوجه قطة . إنه شاب ، قسماً بالآلهة ! ألن يكون من دواعى البهجة أن يجذبها إلى غرفته العُزّابيّة غير المؤثثة على السطوح ؟ غير أن ما كان سيفعله قبل كل شىء هو أن يفتح النافذة ويجلسها بجوارها ، ولا بد أنه كان سيعمد حينئذ إلى تصوير كيف نفذ ضوء العالم الكبير إلى عينيها الواسعتين المتألقتين ، وكيف تحوّل إلى وَعْد بالسعادة ، ولماذا قام وعد السعادة بتوظيف تلكما الشفتين الناعمتين ، الند[illegible] القرمزيّتين ، وتلك اللمعة الفضيّة أسفل خدّيْها .

ووعندما واصل سيره سابحاً فى أفكاره قال بصوت مرتفع صارخ : «أىّ أضواء بهيجة سأضعها راقصة حول وجهك المعطوف الشبيه بوجه قطة » وتصادف ـ فى تلك اللحظة ذاتها ـ أن أصاب سيدة سمينة بضربة موجعة فى ركبتها بصندوق رسمه ، ولم يكن يعوزها المبرر تماماً عندما صاحت وراءه : «الرسامون مخبولون دائما ! Les Peintres Sont toujour Fous! »

والواقع أن سعادة العالم لم تستوقف رينوار فى أىّ شىء بمثل تلك الصورة النقية المزهوّة كما استوقفته فى الأطفال . إنه واحد من أعظم رسامى ـ أو شعراء ـ الطفولة .



ليكنْ ذلك ، فهناك الكثير من السعادة يتبدّد فى كل مكان فى الطبيعة . لكنّ الشقاء ؟ المظالم ؟ وما العمل لمقاومة كلّ هذا ؟ .

غير أن رينوار ـ يمرّ هنا دون اعتراض ! فلا فائدة فى أن نتوقع منه أىّ شىء هنا .

لا ، إنه ليس فنانا برجوازيا . غير أنه لم يكن ثورياً كذلك . إنه إنسان يملك شهية مفتوحة للسعادة وقد وجدها بوفرة . وهو إنسان رسمها بوفرة . وهو إنسان منحها للآخرين بوفرة ، ويبعثرها حوله بسخاء فى صورة مبتكرة خاصة بهيجة لا يمكنها أن تبدو زائفة إلاّ فى نظر أشدّ الأجلاف جلافة .

وقد صوّر وأبدع تيتيان ، أيضاً ، فى فنه فوق البشرى تقريباً ، قدراً هائلاً من السعادة غير أن بمستطاعه أيضاً أن يصور قابيل الرهيب حقاً يقتل هابيل ، وكذلك بورتريهات الرجال والنساء بعيونهم الجارحة ، ماكرين وقساة مثل النمور السوداء .

كان رينوار ، أيضاً ، مبدع عالم بكاملة ، غير أن عالمه أضيق كثيراً ، فنساؤه كائنات حلوة ودافئة وودودة بصورة رائعة ـ غير أنه نادراً ما يكون لديهن ، بكل عذوبتهن الساحرة وفتنتهن التى لا تقاوم ، إية طموحات إلى الفطنة . ويشتمل عالمه على مجموعة كاملة من الأطفال ؛ وهم أطفال لا يُنْسَوْن ومن الجائز أن نجد لديهم الراحة فى لحظات الحزن . وجموعه منطلقة ومبتهجة وسعيدة وأرضه حسناء تبتهج تحت سماء باسمة ولكل ذلك فهو يستحق أعظم الثناء . ولا يجب أن ننسى كم منحنا القدر من أشياء طيبة أو ـ على أقل تقدير ـ كيف يمكننا أن نكون سعداء .

فإن كان ذلك ما تطلبه من رينوار ـ فإنه سيمنحه . وإن كنت تطلب صنعة فنية عظيمة ـ فإنه سيمنحها . وإن كنت تطلب صفاء الروح لدى إنسان مقدّس تقريباً ـ فإنه سيمنحه ●

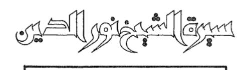
أليس ذلك كافياً ؟■



سيرة الشيخ نور الدين

يرويها احمد شمس الدين

يرسمها محمود الهندى



الحلقة الثامنة عشرة

لم يناقشه الرجل فقد تعودوا أن يسمعوا كلمته على أنها أمر لا يناقش .

شعر سيد أبو حسين أن شيئا فى داخله يأكله أصبح يضيق بعالم رفيقة ويغار عليها ويريدها له .

لم ينم ليلته . قام مع طلوع الفجر ذهب إلى رفيقة وجدها نائمة . طلب من احدى البنات أن توقظها . كانت نائمة مع رجل آخر تركته لتقابل سيد أبو حسين الزغبى .

- إيه فيه يا عمدة ؟
- أنا عاوز أجوزك .
- انت سكران .
- لا مش سكران أنا عاوز منك كلمة .
- أنا منفعكش وانت متنفعنيش .
- بقى كده يا رفيقة .

تركها وانصرف مضى نحو النهر ليركب مركبا إلى بلده توقف بجوار الجميزة . نظر إلى الأفق ، إلى النيل عادت رفيقة قوية إلى ذهنه . يتعجب من نفسه رآها نائمة مع رجل وعرض عليها الزواج وهى ترقص . اتجه إلى المعدية . ولم يعد إلى رفيقة .

استاءت رفيقة من تصرفها مع الزغبى . لا تدرى لماذا عاملته بهذه القسوة ؟ منحت جسدها لكل من دفع الثمن لم تفرق بين أى أحد منهم أما قلبها فلم تمنحه إلا لنور الدين ولن تتزوج حتى تكون حرة فى أن تمنح هذا القلب له . كان عليها أن تكون رفيقة مع الزغبى . على كل فهذا خير من إعطاء الأمل له . إنها لا تريده أن يضايقها بمطلبه هذا . هو لا يعرف ما يقول ، مندفع بعاطفته . سيتغير غدا ويحاسبها على حياتها . إنها تظلمه لو قبلته . سيظل قلبها بعيدا عنه وعن العالم . تأوهت خرجت الآهة حارة حارقة نظرت إلى السماء . .

- وبعدين يارب

لم تعد إلى حجرتها . ذهبت إلى حجرة جليلة . . ارتمت على السرير بجوارها أخذت تبكى وجليلة تحاول أن تهدئها .

كانت جليلة تلومها على حب بلا أمل . تترك جميع الرجال لتحب رجلا لا تعرفه ولم تلتق به . رفيقة تصنع شيئا لم تصنعه بنات عائلتها . إنهم لم يخلقوا للحب . ولكنها تفهمتها الآن جيدا فهى أيضا تحب بصيرى العبادى حبا أخذ يسرى فى قلبها فى هدوء وصمت . لم تتبينه فى البداية حتى كبر وعجزت عن أن توقفه . وبصيرى لا يشعر بشىء . إنه يأتى إليها ليقضى وقتا ممتعا .

هذا العبادى يدغدغها بلمساته الحسية . إنه أرضى كأنه خلق من طينتها . وهو الآن يتغير يأتى إليها يقضى وقته معها فى الكلام والحديث ، كلام هذا العبادى ، لا تمل منه أبدا . يمر عليه وقت قبل أن يلمسها وهى تشعر بأن حبها له يزداد يوما بعد يوم . هذا العبادى اللعين لكم تحبه .

بدأت أعمال بناء بجوار البيت فقد هدمت جبانة الأقباط . وأنشأت الجمعية الخيرية القبطية مكانها مدرسة جديدة .

أعطت المدرسة حياة للبيت . فقد أصبح بعض الطلبة القرويين من رواد البيت المنتظمين .

وذات يوم حضر بصيرى إلى البيت فوجد الطلبة . طردهم فغضبت جليلة ورفيقة من فعله .

قل بصيرى لجليلة :

- دول عيال يا جليله .
- وإنت مالك ؟ أنا حره .
- مهو يا جليله . . انت حره

آه . . . لكن العيال دول فى البيت عارفه معناه ايه . . . إن أنا حهده على اللى فيه .

قالت رفيقة :

- متقدرش تهده . . . ده مفتوح بأمر الحكومة .
- بأمر الحكومة . . . بأمر الدنيا كلها . . . عيب . . . وإلا انتو متعرفوش العيب على كل يا جليلة أنا كان رأيى فيكى غير كده . . . وعلى كل إذا اتمسكتوا بحكاية العيال مش حتشوفوا وشى تانى .

سكتت جليلة . فهى تحب بصيرى وتوافق على كلامه . تغضب منه وتثور عليه . ولكنها لا تريد أن تخسره فهو الوعد والمكتوب . لو يتزوجها هذا العبادى ويأخذها معه بعيدا إلى السودان لارتاحت من كل ذلك . إنها لم تعد تتمتع بهذا البيت ، قالت لبصيرى !

- خلاص يا عبادى يا عقر . . . إنت تكسب

هدأت كلمات جليلة من بصيرى ولم تثره رفيقة وهى تقول له :

- لأ شى خلاص . . . محدش يفرض رأيه علينا .

قال بصيرى بهدوء وقد اقترب من جليلة ووضع يده على كتفها وقربها منه .

- اسمعى يا رفيقة . . . الشيخ نور الدين انتقل من قنا وبيشتغل مدرس هنا فى المدرسة دية وإذا سمع بحكاية العيال مش حيحصل طيب .

ما أن سمعت رفيقة كلام بصيرى حتى جلست على أقرب مقعد وقد اصفر وجهها ولم تتكلم كان ذلك أعلانا منها بالموافقة . بصيرى متأكد أن أى طالب لن يدخل هذا البيت ثانية .

لقد حدث تغير فى جغرافية المكان الذى يوجد فيه البيت فلم يعد منعزلا بعيدا عن المدينة . إذ أن الأهالى بعد أن أمرتهم الحكومة بإخلاء مساكنهم أخذوا يتجهون إلى المزارع القريبة من منازلهم القديمة . وعمرت المنطقة وأسموها الأقصر الجديدة .

عرفت رفيقة المكان الذى بنى فيه الشيخ بيته . وأخذت كل صباح تلبس الجبة والقناع الريفى وتقف فى الطريق التى يمر بها الشيخ وهو خارج من بيته فى طريقه إلى مدرسة الأقباط . قلبها يهتز . روحها ترتعش . أحست بالاكتفاء وبالرضا . إنها الآن تراه . كانت جليلة تعترض أحيانا على سلوكها غير أنها فى أعماقها كانت تستريح لحبها لنور الدين وتعجب به فهو المقدر والمكتوب .

ذات يوم استيقظت جليلة على صوت بصيرى وهو يطرق حجرتها . قامت من فورها سعيدة . احتضنته أدخلته الحجرة .

- جيت يا بصيرى .
- إنهاردة الفجر .

سمعا طرقا على الباب . فتحت جليلة لترى رفيقة . قالت جليلة لنفسها وليس هذا وقت حضورك يارفيقة » .

قالت رفيقة :

- أزيك يا بصيرى حمد الله ع السلامة .

- أهلا رفيقة . . ادخلى .
- أنا منمتش الليله دى .

بقالى مدة مبنمشى .
- خير .
- منت عارف . . . والله بفكر أموت .
- بعد الشر يا زينة النسوان .

جلست رفيقة . . غلفهم جميعا الصمت ، وبعد قليل قالت رفيقة :
- مش عارفه أعمل أيه . . مفيش دوا فى السودان للنسيان . . رحت للسحرة واللى بيكتبوا كتب منفعش . . أنا تعبانة يا بصيرى . . . تعبانة .

فكر بصيرى طويلا .
- والله معارف أعمل لك إيه . . ؟ يعنى كل اللى عايزه تعمليه إنك تشوفيه .
- أيوه يا بصيرى
- الشيطان طماع يارفيقة
- كفاية أشوفه
- أنت تروحى له البيت

صرخت رفيقة
- إيه . . . ؟
- أيوه هو دلوقت مأذون البلد ومسئول عن الناس . . . روحى اعملى نفسك عايزه تسأليه فى مشكلة .
- فكرك كده
- مفيش غير كده .

تركت رفيقة الحجرة ومضت إلى حجرتها لتنام نوما عميقا .

استيقظت لتعد نفسها لرحلة إلى بيت الشيخ لبست جلبابا أسود وبردة . لم تضع مساحيق على وجهها غطت شعرها بطرحة سوداء ومضت إلى بيت الشيخ نور الدين .

أفكار شتى تتنازعها فقد مر عمر طويل أكثر من خمسة عشر عاما على علاقتها بنور الدين هى تسميها علاقة . ستدخل بيته الآن ترى لو أرادها نور الدين أتعطيه نفسها ؟ أتقبل أن تخرجه من عالمه إلى عالمها ؟ ضايقها هذا الإحساس فهى لا تريده فى عالمها أنها تريده فى عالمه .

وصلت إلى بيت الشيخ طرقت الباب . فتحت لها زوجته وكانت حاملا فى طفلها الأول . نظرت إليها وهى ترتعش .
- سيدنا الشيخ موجود
- مين حضرتك
- أنا رفيقة

دهشت الزوجة أن تكون رفيقة شيطانة الأقصر فى منزلها «ياما خربت هذه المرأة بيوتا عامرة» لماذا تأتى إلى هنا . . الشيخ لا يصد أحدا والبيت مفتوح لكل الناس .

أدخلتها إلى حجرة الشيخ وهى تناديه
- يا سيدنا الشيخ رفيقة هنا

حضر الشيخ نور الدين وجلس على الكنبة

لم يحيها . طلب من زوجته أن تغادر الحجرة ، فغادرتها قلقة . تمنت لو بقيت أو اعترضت على كلام الشيخ ولكنها استسلمت غير أنها جلست بجوار باب الحجرة المغلق تحاول أن تصغى لما يقال .

مكث الشيخ وقتا ليس بالقصير يتمتم بورده . ولا ينظر إلى رفيقة التى أحنت رأسها ولم تستطع أن تنظر إليه .

كان محفوفا بنور من الجنة أغشى عينيها . أخذت ترتعش . لم يتوقف الشيخ من تلاوة ورده ، لكنها ، سمعت صوتا قويا حنونا .

- ماذا أتى بك يا رفيقة . سبعة عشر عاما طويلة وأنا أنتظر حضورك . . فلا تأتين .

ذعرت المرأة . . . ينتظرها . . كيف ؟ ولماذا ؟ إنه حتى لا يحس بها . أتراه كان يحبها . توقفت عن التفكير . ركزت انتباهها لتستمع إلى كلماته .

- سبعة عشر عاما يارفيقة تنصبين حبال الشيطان فى المدينة . لا يردك راد ولا يوقفك وازع . تدفعين الناس للشر . تأكلين الدود وتبيعين جسدك رخيصا بغير ثمن .

الشيخ لا يفهم أنها لم تبع جسدها رخيصا|أبدا ..كان يدفع فيه أغلى سعر لامرأة .

- يارفيقة لن تتوقفى حتى يحل عليك غضب من الله ينزل بجسدك وروحك العذاب الأليم .

أحست بدوار . . صداع يتحرك يلف الرأس يحتويها بنار حارقة .

- يارفيقة سيذهب الجسد وتبقى الخطيئة حيث لا توبة ولا ندم . . عودى لنفسك فالطريق مازال مفتوحا . لا تبيعى نفسك للشيطان فهناك طريق أجمل وأروع . . يكفى . . . يكفى ما صنعت يارفيقة . . الله غاضب منك وملائكته والمتقون .

حركك الشيطان لتأتى إلى هنا ولكنى كنت أنصب حبالا له . أردتك أن تأتى فقد ازدادت شكوى الناس منك ومن عالمك . لن تفتنينى يارفيقة فلقد كسرت ما بينى وبين الشيطان منذ زمن بعيد .

يارفيقة خلطت الحب بالغواية فحرريه منها . . الحب هو حب الله أحبى الله يغنيك عن الناس ويطهر نفسك وجسدك ويملأ قلبك بنور الحب .

كان وجه نور الدين يكتسى لبد الأسد حاولت أن تنظر إليه . . لم تستطع . أخذت فى البكاء .

رفع الشيخ يديه إلى السماء يدعو لها .

«اللاهم أنر قلب رفيقة . . . وتب عليها وعلينا وعلى المؤمنين . . . اللهم باركها فإنها لا تعلم واهدها واهد بها» .

وقف الشيخ نور الدين ، وكان ذلك منه اعلانا بنهاية الجلسة . كفكفت رفيقة دموعها . وقفت ، لم تقل للشيخ غير كلمة :
- فتك بعافيه .

حين خرجت وجدت زوجة الشيخ فى الصالة . قالت دون أن تنظر إليها
- فتك بعافية

جلس الشيخ على المصلاة يقرأ ورده حتى طرق الباب . رفع صوته
- أدخل

لم يفاجأ الشيخ ببصيرى العبادى فإنه قد أدرك أنه قد وصل من السودان حين حضرت رفيقة . إنها لا تستطيع أن تأتى من تلقاء نفسها فقد حضرت بناء على نصيحته .

قبل بصيرى يد الشيخ نور الدين .

- أهلا شيخنا

جلس بصيرى فى مواجهة الشيخ وأخذ يقص عليه أخباره .
- أنا طلقت السابعة

لم يرد عليه الشيخ
- أصلها دنقلاويه ماسخة ومتعنطزة

شعر بصيرى بأن الشيخ غير مهتم بسماعه ، سكت . فى ذهن الشيخ أشياء كثيرة بصيرى لا يحتمل الصمت مع الشيخ . حاول أن يخلق موضوعا للحديث والشيخ لا يرد . ضاق بالصمت فقال :

- هيه رفيقة كانت هنا . . . مش برضه كانت هنا .

تغير وجه الشيخ ولبس وجهه لبد الأسد وصرخ فيه .

- صبرت عليك كثير يا بصيرى وبرضه مرجعتش وجيبنى جنب . . . لكن عمايلك دى لازم يكون لها نهاية .

وقف الشيخ واقترب من بصيرى الذى أصابه الرعب .

- فيه إيه ياسيدنا الشيخ .

اتسعت عينا الشيخ واحمرتا وهو يحملق فى بصيرى .

- إنهارده آخر عهدك بالزنا يا بصيرى الكلب .

مد الشيخ يده إلى رأس بصيرى وهو يحاول أن يبعدها عنه فلم يستطع أمسك الشيخ جبهة بصيرى بالخنصر فى ناحية والابهام فى ناحية أخرى . توقف بصيرى عن المقاومة . شعر بأن الشيخ يدق الجبهة دقا ولن يرفع يده حتى يكسرها . استسلم أخذ يئن أنينا عاليا . رأى الشرر يخرج من عينيه وكأنه قطع جمر مشتعلة . أحس بأن عروق الرأس تتحرك تشد تتحول إلى أماكن أخرى . تربط .

صمت عن الأنين فقد ذاب صوته وعجز تماما عن أن يتفوه بكلمة . رفع الشيخ الخنصر والابهام ولكن إحساسه بأن يده باقيه تصحن اللحم والعظام لم يتوقف جلس الشيخ مكانه يتمتم بآيات من القرآن الكريم وقد حلت عليه السكينة وكأن بصيرى لا يعانى كل هذه الآلام .

طرق الباب نظر الشيخ إلى بصيرى الجالس فى عذابه لا يستطيع الحركة .

- قوم يا بصيرى افتح الباب

ما إن انتهى الشيخ من كلمته حتى شعر بصيرى بأن كل الآلام قد انزاحت .

لقد عاش زمنا من العذاب لا يستطيع أن يقيسه .

قام بصيرى ليفتح الباب . عاد ومعه سيد أبو حسين وقف الشيخ ليرحب به وقد ارتسمت ابتسامة عريضة على وجهه .

- أهلا بعمدة الغرب كبير الزغابى

جلس بصيرى وسيد أبو حسين وقد أرخيا عينيهما حتى لا تقعا على عينى نور الدين . لا يدرى سيد أبو حسين كيف قادته قدمه إلى هنا .

استيقظ هذا الصباح . شعر بحنين قوى إلى رفيقة . أهانت كبرياءه . قاومها فى نفسه . كلما شعر بانتصاره عليها عادت لتجذبه نحوها بقوة فيقاوم . شعر هذا الصباح أنه مأخوذ . لبس ملابسه خرج من بيته . أمر أتباعه أن يتركوه وحده . جاء المدينة . ذهب إلى بيتها . لم تكن موجودة ، أخبرته جليلة أنها فى بيت الشيخ نور الدين . لم يفكر لم يسأل نفسه لماذا تذهب هناك ؟ أخذ طريقه إلى البيت . لا يعرف ماذا يقول للشيخ ورفيقة لو وجدهما ؟ ولكنه ذهب . ليس فى داخله أى مقاومة لأى شىء . وبعد أن دخل الحجرة ، ورأى الشيخ أفاق لنفسه فأحس بالخجل . ماذا يقول للشيخ الآن ؟ إنه يبحث عن غازية سلبته نفسه وروحه وجسده . «فوق لنفسك يا سيد أبو حسين . . يا زغابى هذا ليس عالمك »

شعر بأنه يقف مرحلة وسطى .

عالم رفيقة ليس عالمه ، وعالم الشيخ نور الدين ليس عالمه ، يقف بين العالمين ، لا يحس لنفسه وجودا . قطع عليه تفكيره صوت الشيخ نور الدين :

- أهلا أبو مهران ولد الزناتى خليفة
- أهلا بيك يا سيدنا الشيخ

ماذا يقول للشيخ ؟ لماذا جاء هنا ؟ وفر عليه الشيخ الاحراج .

- شوف يا سيد أبو حسين رفيقة هناك فى مكانها مستنياك . . . طلعها م المكان ده . . وربنا حيكرمك كرم كبير . . . احسن معاملتها دى فيها خير . . . أنت وحدك حطلعه يا سيد . . . وده مش اختيارك . . . ده اختيار الله .

قال سيد أبو حسين لنفسه والله الراجل ده مبروك .

- قوم يا سيد روح لها

قام سيد أبو حسين وقبل يد الشيخ ثم اتجه نحو الباب وقبل أن يصل إليه ناداه الشيخ .

- استنى يا عمدة .

وقف سيد أبو حسين ونظر إلى الشيخ

- أيوه يا سيدنا الشيخ

وضع الشيخ نور الدين يده فى جيبه وأخرج حافظة نقوده . فتحها . أخرج منها جنيها ذهبيا ، أعطاه له وهو يقول :

- أدى الجنيه ده لرفيقة نقطة زواجكم .

أخذ سيد أبو حسين الجنيه فى صمت لم يجد كلاما يقوله حتى كلمة الشكر بدلا من أن تخرج من لسانه دخلت لتسرى فى وجوده كله . شعر بعجزه فخرج مسرعا .

قال بصيرى لنفسه لقد عذبنى نور الدين اليوم ، بينما يرق مع سيد أبو حسين نور الدين غاضب على . وغضبته هذه المرة حادة وقاسية . شعر بضيق فقام وقال للشيخ .

- أنا ماشى يا سيدنا الشيخ .

تعجب بصيرى لنفسه فهذه أول مرة ينادى الشيخ نور الدين «بسيدنا» . نظر الشيخ إلى بصيرى ثم رفع يديه إلى السماء وأخذ يدعو الله .

- اللهم اهد بصيرى واعف عنه . . . وأنر قلبه بنورك ، واستر عليه ستره للولايا فى الدنيا والآخره .

توقف الشيخ عن الدعاء وأمسك بحافظة نقوده وأخرج منها جنيها ذهبيا مد يده بالجنية إلى بصيرى وقال له .

- خد يا بصيرى . . . ربنا يفتح عليك . .

خرج بصيرى وهو يشعر بدوار شديد . شىء ما يتغير فى هذا المخ . . . الشيخ نور الدين يقول ستره على الولايا . بصيرى لم يستر على ولية حتى الآن ؟ فلماذا يعنى ؟ يعطى جنيها ذهبا لسيد أبو حسين ليعطيه لرفيقة نقطة لها . ويعطيه جنيها ذهبا . لم يقل له لمن يعطى هذا الجنيه . بصيرى لا يحتاج إلى جنيهات . ولكن هذا من مهر عطيات . هل يقصد أن يدفعه لجليلة ؟ لقد شجع سيد أبو حسين على الزواج من رفيقة فهل أعطاه بهذا الجنيه الأذن بالزواج من جليلة ؟ لماذا لم يقل لك مباشرة . قال لنفسه أنت غبى يا بصيرى أصبح . . وجد نفسه بجوار شاطىء النيل قرب الجميزة . . اقترب منها أمسك بها . عشت فى الحرام يا بصيرى . صحيح ليس فى عيب غير المرأة . أحبها فى الحلال والحرام . توقف عند الحرام تألم . تذكر أنه جنب نزل إلى الشط . استحم فى النهر . خرج وقد استعادت نفسه توازنها ، واستراحت رأسه . أخذ يفكر فى جليلة . حقيقة لقد أحبها طوال هذه السنين أصبحت جزءا من حياته . يعرف الناس أنه يحبها وهو ينكر ذلك . لماذا ينكره ؟ لأنه عبادى وهى غازية . كلما فكر فى الزواج بها . قاوم أفكاره وعدها من نزواته . والآن يقرأ الشيخ نور الدين أفكاره . يعرف مكانة جليلة فى نفسه ويدعو له بالستر لستره للولايا . ومن غير نور الدين يدخل جليلة زمرة الولايا . إنه يعطيه الإذن بهذا الزواج حين أعطاه جنيها من مهر عطيات «إنك يا بصيرى قريب من الله وبعيد عنه . . علاقتك بجليلة تبعدك عن الله فلتكن وسيلتك للتقرب إليه .

أخذ طريقه اليها . وجد سيد أبو حسين يكلم رفيقة . لم يهتم بهما . نادى جليلة .

قالت رفيقة :

- إيه فيه يا بصيرى ؟
- مفيش . . خليكى فى حالك يارفيقة

حضرت جليلة فقد كانت مشغولة فى إعداد حاجيات رفيقة

حين دخل سيد أبو حسين على رفيقة وجدها مصفرة . تشعر بالضياع . يكلمها الشيخ عن التوبة ، ولا تعرف الطريق اليها . تذكرت سيد أبو حسين . تكبرت

عليه ألقته بعيدا عنها . إنها راغبة أن تصنع أي شيء . تتزوج أي رجل في الحلال يلمها ويكفيها هذه الصنعة الباطلة .

وعندما رأت سيد أبو حسين صرخت :

- مدد يا نور الدين

ضمها سيد أبو حسين وهو يصرخ .

- مدد يا نور الدين . . أنا كنت عنده وأمرنى بزواجك . . يعنى خطبتك منه .

أخرج سيد أبو حسين من جيبه الجنيه الذهبي وقدمه لرفيقة .

- الشيخ باعت لك الجنيه ده نقطه زواجنا .

أمسكت بالجنيه تتأمله وقالت مندهشة :

- صحيح . . . صحيح يا سيد .

- المهم . إنك حتمشى معايا دلوقت .

لم تعترض ولم تناقشه فقد قررت أن تترك البيت لجليله .

فكرت لحظة . . . تترك البيت لجليلة تديره أى تترك الشيطان يستمر فى عمله . ولكن ماذا تصنع جليلة ؟ لا تدرى . . توقف تفكيرها ، إن ما تصنعه هو عشر توبة ، بالتأكيد ليس توبة كاملة ، وحين رأت بصيرى قالت فى نفسها «مدد يانور الدين . . . سيحدث شيء لجليلة» .

قال بصيرى موجها كلامه لسيد أبو حسين دون أن ينظر إلى جليلة .

- أنت حتكون شاهد على عقدى انهاردة على جليلة .

صرخت جليلة . .

- انت خدت رأيى يا عبادي يازفر

- متتكلميش زى الغوازى . اتكلمى باحترام ده أنت حتبقى مرات شيخ العبابدة

- مين قال إنى أنا أجوزك يا عقرة العبابدة بتعايرنى من دلوقت . شدها بصيرى إليه . . احتضنها . . احتضنته فى حنان بالغ . أبعدها عنه برقة . وضع يده فى جيبه أخرج الجنيه الذهب . . مد يده إلى جليلة .

- خدى يا جليلة .

- إيه ده . .

ـ ده بركة سيدنا الشيخ نور الدين

ـ هو نور الدين ده عنده منجم جنيهات جابها منين .

وما إن أتمت جملتها حتى أخذت فى الضحك . قال بصيرى .

ـ يابت اسكتى قطع لسانك . . الشيخ نور الدين مش موضوع هزار . . . اتعلمى تبقى محترمه . . . ده لولا هو ما كنتش جيت ولا أجوزتك ولو لمست نجوم السما .

تغير وجه بصيرى فقد ظهر الغضب عليه . صمتت جليلة . شعرت فعلاً أنها أساءت للشيخ دون مبرر . أمسكت بالجنيه . وحاولت أن تعتذر .

ـ أنا مقصدش اساءة . . . أنا عارفه أنه راجل على قد حاله . . . بس عايزة أعرف جاب الفلوس منين .

لم يترك الغضب بصيرى

ـ راجل . . . راجل ايه . . . أبو نحيمر . . . لكن حقول عليك ايه . . . أكتسى صوت بصيرى الحزن وهو يقول :

ـ الفلوس دى يا جليلة مهر مراته الأولى

تدخلت رفيقة فى الكلام

ـ بنت عمه ؟

ـ لأ واحده تانى متعرفيهاش . . . محدش يعرفها . . .

ساد الصمت الجميع وقد غاب ذهن بصيرى بعيدا . . . فى عطيات . . . فى الشيخ الطيب . . فى السودان . . . فى النجم ذى الذنب . لا أحد يفهم «هكذا قال بصيرى لنفسه» .

أحست جليلة أنها أخطأت فى حق الشيخ حين تحدثت باستخفاف فهذه طريقتها . أصابتها رهبة . شعرت بأن الشيخ يدخل قلبها . قالت لنفسها أنا غلطانه . الشيخ طول عمره رجل طيب .

قالت رفيقة

ـ وفين هى دلوقت

صرخ بصيرى

ماتت . . . قبل ميدخل عليها

ضربت رفيقة صدرها بيدها

ـ بتقول أيه ؟

شعر بصيرى أنه باح بالكثير فقال :

ـ مفيش حاجة . . . انسوا الموضوع ده .

قالت رفيقة لنفسها أى رجل هو ؟

بينما اقتربت جليلة من بصيرى وقد كبر فى نظرها كما لم يكبر فى يوم من الأيام . وأحست باحترام عميق له .

استطاع بصيرى أن ينتزع نفسه من الحس الحزين الذى انتقل إليه فقال ضاحكاً :

ـ المهم دلوقت خلونا نتكلم فى المهم .

قالت رفيقة :

ـ أنا عاوزه مهرى من سيد أبو حسين

قال سيد أبو حسين

ـ أنت تؤمرى يا رفيقة

طلبت منه أن يكون مهرها مساعدة فتيات البيت على الزواج .

فى الفجر كان الجميع يستعد للرحيل وترك البيت .

قال بصيرى :

ـ محدش حيمشى قبل منسكن البيت

ردت رفيقة

ـ ليه يا بصيرى

ـ أنا خايف حدم الغجر يبجى هنا ويفتحه وترجع الحكاية تانى متخلصشى . . البيت ده لازم يتقفل للأبد .

ـ بس ده ملكى ومحدش يقدر ياخده

ـ مين عارف . . .

انت حتكونى فاضية للمشاكل . . . أنا عارف حوالى تلاتين أربعين طالب من الأرياف محتاجين سكن . . . أنا حجيبهم دلوقت .

خرج بصيرى ليعود بالسكان الجدد بينما تمضى رفيقة والبنات مع سيد أبو حسين إلى الغرب .

ويصحب بصيرى جليلة لمنزل الشيخ نور الدين ليكتب عقد زواجها لم تكن الشمس قد أشرقت بعد حين سمع الشيخ طرقاً على الباب يذكر بصيرى بعد أن مرت الأيام والسنون أنه لم ير نور الدين سعيداً كسعادته لرؤيتهما ، أدخلها ، وتركها ـ ليتجه إلى القبلة ليغيب فى لقاء مع حبيبه الأكبر يشكره على ما صنع .

ذكرت جليلة لبصيرى أنها بعد أن رأت نور الدين هذا الصباح عرفت لماذا أحبته رفيقة . . . ؟ ولماذا أحبه بصيرى ؟ .

لقد غسلت دعواته جسدها من كل ما صنعت فى الماضى .

يقسم بصيرى أنه لم يعرف فى حياته امرأة أشرف وأنقى نفساً منها . أصبحت له زوجاً وأماً وابنة . أخذها معه إلى السودان لتعيش فى دنقلة فأحبها كل من عرفها . نساء العبابدة اللاتى لا يعجبهن العجب قبلنها ووضعنها فى منزلة كبرى فى عالمهن .

أنجبت له هجرس ثم ماتت . حزن عليها كما حزن عليها كل من عرفها .

أرهقه الحزن . رآه الشيخ نور الدين . نصحه بالزواج . لم ينسه الزواج جليلة .

أما رفيقة فقد أنجبت ابنا وابنتين وحجت بيت الله الحرام سبع مرات .

زارها بصيرى وجليلة بعد حجتها الأولى . وقد عادا من السودان فى زيارة قصيرة . أعطته رفيقة كيساً به مئة جنيه ذهباً .

ضحك بصيرى . وضع الكيس فى جيبه .

* * *

كانت دموع رفيقة تسقط بلا توقف من عينيها . همست لنفسها

رحمة واسعة لك يا شيخنا

يجزيك ربنا على اللى عملته لينا

وحين دخل الحاج حجاجى ومعه دياب وأبو المجد الحجرة . أفاقت المرأة . مسحت دموعها وتركت الحجرة ومضت داخل المنزل .

نقل محمود نظره بين الموجودين . توقف عند دياب وقد لبس جلباباً صوفياً أزرق بخطوط بيضاء وعلى رأسه عمامة كبيرة ، يبدو واحداً من أعيان ريف الأقصر . تركزت نظرته على وجهه إنه يبدو وسيماً مريحاً . تعجب محمود من نفسه فإنه منذ وقت قريب لم يكن يطيق النظر إلى وجه دياب وهو الآن يستريح إلى تأمل تقاطيعه المنسقة ويشعر بحب شديد نحوه .

جلس دياب على كرسى أمام المائدة وبجواره أبو المجد ، بينما الحاج حجاجى يسحب يد بصيرى برفق ، وصوت دياب يرتفع بحنو . .

ــ يلاّ ياعم بصيرى . . . شاركنا الطعام قوم يا محمود هات الطشت والأبريق علشان نغسل إيدينا . .

قام بصيرى وجلس بجوار دياب بينما ذهب محمود ليحضر الطشت والأبريق . خرج إلى الصالة المواجهة للحجرة ومنها إلى صالة داخلية لم يستطع أن يدخلها فهى مازالت ممتلئة بالنسوة .

نادى أخته منيرة لتحضر الطشت والإبريق . أخذ ينقل ناظريه بين الجالسات رأى والدته تجلس فى ركن من أركان الحجرة غارقة فى أفكارها وعلى يمينها رفيقة وقد أمالت رأسها واضعة يدها اليمنى على ذقنها . فوجىء وهو يرى عزيزة وريا يجلسان على يسار أمه .

قدمت منيرة بالطست والإبريق أخذه منها ودخل الحجرة ليجدهم جميعاً يتناولون الطعام . . وضع الطست والإبريق على الأرض وخرج ليجلس مع عمه يونس ، فلم تكن به رغبة للأكل .

كان الشيخ يونس مستغرقاً فى قراءة ورده فلم يشعر بمحمود وهو يجلس بجواره . لم يستطع محمود أن يسترخى فى جلسته ، كان يفكر فى عزيزة ورفيقة ويشعر بحب لأمه ، وشفقة عليها . . ماذا يمكن أن تصنع هذه المرأة بعد أن فقدت الرجل الوحيد الذى عرفته فى حياتها .

* * *

لقد عاشت الحاجة زوجة الشيخ أياماً عصيبة . فقد مرت أيام الوفاة الأولى وهى لا تصدق أن زوجها مات ، غاب عنها إلى الأبد . كانت كالذبيح الذى لا يشعر بألم السكين ساعة الذبح ، وقد بدأ الاحساس يعود إليها لتتبين الحقيقة المخيفة ؛ أن زوجها الحبيب قد مات . استغرقتها الأفكار . لقد مرت عليها أربعة أيام منذ غيابه عرفت عنه أكثر مما كانت تعرف طيلة مدة زواجها به . انها الآن مشدودة ، وكانت تغار عليه . كم يرهقها الألم ، يأكلها . كيف تغار على رجل كان غطاء للمحتاجين ؟ إنها تنظر إلى رفيقة فتشعر بحب كبير لها ولنساء أخريات يذكرون أيادى الشيخ عليهن وعلى أزواجهن . كان الشيخ لها طيلة عمره والآن ترى الكثيرات يشاركنها حبها والحزن عليه . أنها لم تعد تغار عليه ولكنها تتضايق أن يشاركها فى حب الشيخ والحزن عليه أحد اخر ، ولكن هكذا الشيخ دائماً حبيب إلى كل الناس . ليتها تموت ، كيف تعيش دون الشيخ . النساء يتكلمن ويتكلمن عنه ، وهن مهما تحدثن وتحدثت عنه المدينة فان أحد لا يعرفه معرفتها به .

لقد كان زوجها ، شريك حياتها ، خلفت له ستة أولاد وبنتين . كل واحد منهم يمثل علاقة حب صاخبة . لقد شاركها العالم فى حب الشيخ ولكن أحداً لم يشاركها فراشه . كانت له وكان لها حباً بلا ألم ، ومتعة بلا نهاية . انها الوحيدة التى اختارها لتكون زوجته بين كل نساء الأرض كانت لهما لحظات ولحظات . انها مازالت تذكر حين طاردته الحكومة وقد فر منها . لم يتركها أبداً . كانت حاملاً فى ابنتها الأولى عائشة وكانت ابنتاه سكينة وشمس يعيشان معها كانت تشعر أنها أختهما فهما دم الشيخ ولحمه . انتقل أبوه الشيخ مصطفى وأمه ليعيشا معها فهى غريبة عن المدينة . شعرت فى غربته أنها ابنة المدينة فقد أخذ الرجال والنساء يفدون إلى بيتها يقدمون لها الحب ويسألونها عما تحتاج ولم تكن تحتاج إلا أن يعود نور الدين . إنها تشعر أنه منحها وطناً جديداً وأهلاً كراماً . لقد امتدت جذورها فى هذه المدينة فهى أرض الشيخ .

استيقظت ذات ليلة على خطوات فى أرضية الصالة ، تحركت ، أرادت أن تصرخ . أحس بحركتها وقبل أن تخرج صرختها هدأها صوته الحنون . . .

ــ أنا نور الدين يازكية . .

هبت واقفة احتضنته . . . وقفت طويلاً بين ذراعيه . . . سألها أن تشعل ضوء المصباح الغازى فهو يريد أن يرى ابنتيه . . . قبلهما أخذ يحصنهما بقراءة القرآن . . أيقظ والديه . انها لم تر رجلاً يحب والديه كما أحبهما الشيخ . ترك والديه ثم أخذها إلى غرفة فى السطوح . لمس بطنها . قال مداعباً .

ــ بترعص . . . البكرية بنت

ــ لا ولد . . . عايزاه يبقى زيك

ــ ولد ولاّ بنت كلهم عيال الله كل اللىَ يجيبه ربنا خير . . .

ثم قبلها . أحست أنها لن تظمأ أبداً . .

ذهب بعدها متسلقاً الجدران سائراً فوق سطوح المنازل ليغيب وتختفى حركته . بكت كثيراً ليلتها . ماذا كتب على الشيخ ليدخل بيته متلصصاً ؟ من يومها لم تبت فى حجرتها . انتقلت إلى حجرة السطوح . تنتظر قدومه تتسمع إلى كل حركة . إذا أغفلت عيناها لحظة تقوم فرحة على أى صوت ؛ قطة تقفز ، أو فأر يتحرك فوق أحد سطوح المنازل . أنها تتصور نور الدين قادماً .

إذا كانت « القاهرة » قد أفسحت صفحاتها لنقاد لم يرضوا عن « إيزيس » المعروضة على خشبة المسرح القومى ، فإن من حق العاملين فى المسرحية أن تتيح لهم نفس الفرصة لإبداء وجهة نظرهم المتعاطفة مع عملهم . وهذا المقال للأستاذ عمرو دواره الذى يعمل فى المسرحية مخرجا مساعدا ــ يقدم للقارىء وجهة النظر تلك . وكنا نود لو بين دفاعه على التحليل والمناقشة لا على مجرد ترديد أن هذا عظيم ، وذاك عبقرى ، وهذه رائعة ، وتلك ممتازة . . . الخ . . ولكن لنعتبر هذا المقال مقدمة أو تمهيداً لمناقشات موضوعية يقوم هو بها أو يقدمها لنا غيره من العاملين فى المسرحية أو المتعاطفين معها ، فإن المشكلات التى أثيرت هامة وجديرة بأن تناقش وتحلل .

« القاهرة »

ايزيس وتأملات نقدية من الكواليس

عمرو دوارة

** مشكلات نقدية :-

لا شك أن عرض «إيزيس» يثير بعض القضايا والمشكلات النقدية التى مازال يختلف حولها كثير من النقاد ولم تحسم إلى الآن ولعل من أهم هذه القضايا :-

أولا : تحديد المساحة الإبداعية التى من حق مخرج العرض أن يتعامل من خلالها وبمعنى آخر حدود المخرج فى معالجة النص الأدبى سواء بالحذف أو الإضافة أو التعديل وكذلك أسلوب تناوله كمفسر وأحيانا كمعارض للفكر الأساسى للنص فهل من حق المخرج أن يتناول النص برؤ ية جديدة وأسلوب مختلف قد يكون موازيا تماما فى بعض العروض .

ثانيا : مدى إمكانية استخدام أكثر من مستوى للغة الحوارية فى العرض والمقصود بذلك استخدام كل من اللغة الفصحى والعامية فمن المعروف إنه من الشائع الآن استخدام ما يطلق عليه البعض اصطلاح «اللغة الثالثة» وهى اللغة التى تستخدم ابسط الكلمات من اللغة الفصحى وهى الكلمات الشائع استخدامها ورائد هذه المدرسة هو الأديب الكبير «توفيق الحكيم» نفسه . ولكن إلى أى مدى يجوز استخدام كل من اللغة الفصحى مع اللغة العامية معا فى عرض واحد دون تجانس ومزج بينهما .

ثالثا : إمكانية استخدام الفنون الراقية مثل الباليه والتعبير الحركى وكذلك الكورال والغناء الأوبرالى للتعبير عن الوجدان الشعبى والتأثير فى المشاهد المصرى باستخدام هذه الفنون للتعبير عن العادات والتقاليد والتراث الشعبى .

رابعا : مدى تقبل الجمهور المصرى الآن للأعمال الجادة الكبيرة الخالية من الإسفاف والتلميحات الجنسية والكوميديا المبتذلة .

هذا وربما يثير هذا المقال إشكالية نقدية أخرى تختص بكاتبه فقط وهى حق الناقد فى أن يتناول بالتسجيل والتحليل والنقد أحد العروض أو الأعمال المشترك هو فيها أساسا . فغالبا ما لا يستطيع الناقد مهما كانت دراسته وموضوعيته الشخصية من فصل ذاته تماما بعيدا عن تأييده للعرض تأييدا عاطفيا ينبع من اقترابه من العاملين فيه ومن العقبات التى توحدوا فى مواجهتها أو اختلافه التام مع العرض لتصفية حسابات خاصة نشأت أثناء العمل . هذا خاصة إذا كان الكاتب من هيئة الإخراج.ومن المسلم به أن المخرج المنفذ أو المخرج المساعد مهما كانت كفاءته فلا يجوز له أن يعبر عن رؤ يته المستقلة للعمل ولكن لابد له من أن يغوص فى انفعالات ورؤ ية مخرج العرض ليحقق تلك الرؤ ية الموحدة خاصة وإذا كان مخرج العرض هو كرم مطاوع رائد من رواد الحركة الفنية والأستاذ الأكاديمى الذى تتلمذ على يديه العديد من كبار المخرجين الآن .

وربما لم تحفل حياتنا النقدية إلا بمقال من جزئين كتبه أحد النقاد والمخرجين الشبان عن مسرحية شارك فيها كمخرج منفذ [نشر بالمصادفة أيضاً بمجلة القاهرة] ولكن للأسف فإن المقال ليس به أى إشارة أو حتى تلميح بعمله فى هيئة الإخراج ورؤ يته من الكواليس .

** **إيزيس بين النص والأسطورة**

نشرت مسرحية (إيزيس) لأول مرة عام ١٩٥٥ وربما كانت كما رأى العديد من النقاد والمتخصصين تحمل فكر الحكيم ورؤ يته فى الأحداث التى مرت بمصر حينئذ وما أطلق عليها فيها بعد «أزمة مارس ١٩٥٤» وبالرغم من نجاح توفيق الحكيم فى معالجة الأسطورة واستخدامها لمناقشة الواقع بشكل فنى راقى الا أننا لا يمكن أن نضعها بجانب النصوص المتميزة والرائعة فى مسرح الحكيم ولعل من أهمها (شهر زاد) و (السلطان الحائر) و(شمس النهار) .

يتناول توفيق الحكيم الأسطورة الفرعونية القديمة (إيزيس) الزوجة الوفية الصامدة ذات الإرادة الحديدية التى تبحث عن جثة زوجها الملك الشرعى (أوزوريس) بعد أن نجح شقيقه المخادع فى خداعه وسلب ملكه [من المعروف أن شقيقه يدعى (ست) أو (طيفون) فى المعالجات الإغريقية] وتنجح (إيزيس) فى الوصول إلى زوجها ولكن يد الشر تطاردها وتقتل الزوج وتقطع جثة زوجها إلى أشلاء ولا يبقى أمام الزوجة إلا أن تنتقم بإعداد ابنها (حورس) والذى ينجح فى استرداد عرش أبيه .

تناول الحكيم هذه الأسطورة التى تجسد الصراع الدائم بين الخير والشر وضرورة إنتصار الخير فى النهاية وأضاف إليها عدة أبعاد جديدة لعل من أهمها تأكيد دور الفن والأدب فى مساندة الحق وتحريك الشعوب وذلك من خلال خلقه لشخصيتى (توت) المسجل و(مسطاط) واللذان يتفقان فى الغاية وهى مساندة الحق ويختلفان فى الوسيلة حيث يرى الأول مشروعية كل الوسائل لتحقيق الأهداف مادام العدو مخادع محتال يستخدم العذر والاحتيال ومادام الهدف الوصول للحكم لتطبيق الحرية والعدل والحق .

كما أبرز الحكيم مشروعية اتخاذ كافة الإجراءات والسبل للوصول إلى تحقيق الأهداف وربما يكون فى حوار (إيزيس) مع (مسطاط) و(توت) حين تكشف لهم عن خططها لانتصار (حورس) أكبر دليل على ذلك .

ومما يحسب للحكيم فى تناوله لهذه الأسطورة نجاحه فى أن ينزع من (إيزيس) الصفات الإلهية والملكية ويقربها أكثر كامرأة فلاحة عادية قريبة من وجدان الشعب تشعر وتنفعل وتتصرف مثلهم .

وربما يكون «الحكيم» بهذا التصور يبلور أحلامه فى شخصية القائد والزعيم ومدى أهمية ارتباطه بالشعب فها هو (أوزيريس) رجل السياسة رجل علم بالدرجة الأولى يخترع ويبتكر ويتعامل مع الفلاحين فى بلاده وبلاد ببلوس كواحد منهم (كالأجير) . وهو بهذه الصفات يؤكد الصراع بينه وبين شقيقه المخادع طيفون فهو رجل يعرف كيف يخدم الناس ولا يعرف كيف يستخدمهم كما يحاول شقيقه أن يفعل ، وكما لخص الحكيم الصراع فى بيانه الملحق بالمسرحية .

ومن النقاط الإيجابية أيضاً فى تناول الحكيم للأسطورة تأكيده على الوحدة العربية وتعاون أهل مصر ممثلا فى ملكهم (أوزيريس) بالعمل والابتكار مع أهل الشام (بلاد ببلوس) .

وبالرغم من الإيجابيات السابقة إلا أن النص المسرحى به بعض السلبيات الواضحة لعل من أهمها احتفاظه بسمات مسرح الحكيم الذهنى مما يحتاج إلى قدرة مخرج عظيم لتجسيده على المسرح ليحتفظ بالإيقاع المناسب بالعرض دون اختلال من جراء المنولوجات الطويلة أو الصراع الفكرى بين الشخصيات كما يؤخذ

على النص أيضاً هذه المساحة الزمنية (ثماني عشرة عاما) وهي عمر (حورس) فقد انتقل بنا الكاتب فجأة دون تمهيد من رغبة (إيزيس) الأم لإعداد ابنها لينتقم إلى بدء الفعل مباشرة .

إيزيس بين النص والعرض

إن هذا العرض وكما سبق القول يثير أول ما يثير من قضايا قضية حدود المخرج فى تناوله للعرض المسرحى فبالتأكيد أن ما قدم تحت عنوان (إيزيس) دراما موسيقية ليس من تأليف توفيق الحكيم ولكنه تأليف جماعى بقيادة كرم مطاوع ثم لجنة من توفيق الحكيم وصلاح جاهين (مؤلف الأغانى) وهانى شنودة (الملحن) وعبد المنعم كامل (مصمم الراقصات) فجاء العرض محتفظا بالوحدة الفنية والإيقاع فى مناطق عديدة مفتقدا لوحدة الأسلوب والمنهجية فى مناطق عديدة أخرى .

لقد أجمع معظم النقاد على عظمة ومكانة هذا العرض ولكنهم أيضا لم يختلفوا فيما بينهم حول مستوى الأغانى التى قدمها (صلاح جاهين) إننا هنا فى هذا العرض لا نجد شعرا ولا زجلا ولا أغانى من التى ننتظرها دائما من (صلاح جاهين) ذلك الموهوب والرائد فى التجديد والابتكار إننا نجد فقط كلمات مباشرة وصور مستهلكة غير جمالية ربما لأنه قد أخذ الضوء الأخضر من مخرج العرض

إلا أن ذلك لم يمنع صلاح جاهين من أن يظهر لنا بحقيقته فى بعض المناطق وليكن مثالا لها أغنية (إطردوها) وأغنية (لوتس) وهى افتتاحية الجزء الثانى .

ولكن مع وجود هذا التضاد والاختلاف بين مستويين فى اللغة وفى التعبيرات وفى المفردات اللغوية كيف استطاع كرم مطاوع تقديم عرضا ناجحا على المستويين الأدبى والجماهيرى .

لقد قدم كرم مطاوع عرضا غنائيا راقصا موازيا للعرض الدرامى فكان فى حالات كثيرة مكملا وأحيانا مؤكدا وفى حالات نادرة مضعفا للبعد النفسى لشخصياته المسرحية ولأبطاله وبالتالى ينعكس هذا على جمهوره . إنه يمكن القول باختصار شديد أن «كرم مطاوع» بذكائه المعهود قدم وجبة متنوعة حاول من خلالها السيطرة على مشاعر جمهوره وانفعالاتهم من خلال تتابع المواقف التراجيدية وتداخلها مع الكوميديا والاستعراضات والغناء مع تحكم فريد فى الإيقاع العام للعرض حتى أن الجمهور قد لا يشعر بمرور الثلاث ساعات وهو زمن العرض .

ويبقى للنقد دوره التحليلى والتقنينى هل نجحت جميع مفردات العرض المسرحى فى توصيل فكر المخرج إذا سلمنا بأنه صاحب العرض المسرحى والمسئول عنه أو بمعنى آخر هل نجح المخرج فى توظيف هذه المفردات . إننى أرى أنه قد نجح فى بعضها بتوفيق يحسد عليه فى حين اجتاز النجاح فى البعض الآخر .

وضع الموسيقى والألحان لهذا العرض الفنان «هانى شنودة» المعروف باقترابه من الشباب وعمله مع الفرق الشبابية وتقديمه للأغانى الخفيفة وكان هذا العرض بلا شك خطوة كبيرة فى طريقه الفنى تحسب له إلا ان



مستوى الألحان كان متذبذبا بشكل يلفت النظر فهناك الألحان الرائعة مثل (المندبه) و (أطردوها) وأغانى (حورس) والمتوسط مثل (الافتتاحية) و(سوق الثلاثاء) وكانت الصعوبة التى واجهته هو محاولة مزج فن الأوبرا بالموسيقى العربية أو فن الأوبريت هذا بالإضافة إلى محاولة تقديم تسلسل تاريخى للألحان من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية ثم مصر الإسلامية وأخيرا لمصر المعاصرة وموسيقى الديسكو والجاز ولا أتصور أن أحدا من الجمهور أو المتخصصين قد وصل له هذا الفهم أو التصور ولكنه استمتع بالألحان الجميلة فقط أو اختلف مع بعضها .

وبلا شك كانت الاستعراضات والرقصات من النقاط المضيئة بالعرض فبالرغم من تأثرها الطبيعى بالكلمات والألحان إلا اننا وربما لأول مرة نتعايش مع فن الباليه وكأنه نابع من بيئتنا المحلية نشعر بمشاعر ووجدان الراقصين من خلال تعبيراتهم وايماءاتهم عن العادات والتقاليد المصرية كالحزن والندب والفرح والرقص وغيرها ويرجع الفضل فى ذلك بالطبع إلى مصمم الرقصات والاستعراضات/د. عبد المنعم كامل (الراقص الأول للباليه لسنوات طويلة) فقد استطاع الاقتراب من الانفعالات والأحاسيس التى طلبها مخرج العرض ونجح فى توظيف فن الباليه لتجسيدها ولا يعيب هذه الاستعراضات فقط إلا أداء الراقصين والراقصات من الذين تعودوا على العمل كراقصين للفنون الشعبية فى المسارح الخاصة وفى التلفزيون حيث لم يتعودوا الانضباط والالتزام المطلوب فى مثل هذه الأعمال المسرحية .

الديكور والملابس

وفق «كرم مطاوع» فى اختياره «لسكينة محمد على» هذه الفنانة المبدعة والتى اشتهرت بتفوقها وتعاونها فى تقديم أنجح المسرحيات وكانت بالطبع قد سبق لها الاشتراك معه فى عدد من العروض المسرحية وقام الديكور بدور رئيسى فى إنجاح العرض خاصة فى المساعدة على الانتقال بالمشاهد من مكان لآخر وفى خلق الجو النفسى للمشهد إلا أن ما يؤخذ عليه هو صعوبة تشغيله نظرا لكبر حجم بعض الكتل الكبيرة [جسم الكوبرى ـ قصر ببلوس] هذا بالإضافة إلى كثرة المعلقات من شواية المسرح والتى تحتاج إلى مسرح بعينه كالمسرح القومى وخبرة فى التشغيل ولكن ما يهم المشاهد هو استمتاعه الحقيقى بالديكورات والتى اتسمت بالرؤية واللمسة الجمالية باستثناء قصر ببلوس (السلالم) وصندوق اوزيريس والمفروض انه صندوق ثمين ونفيس وإن ظهر لنا فقيرا مجردا .

أما الملابس فتميزت بالتفاصيل الدقيقة وتآلفت الألوان مع الديكور ومع شخصياتها لتقدم لوحة جميلة معبرة عن الأبعاد النفسية للشخصيات وكذلك للمواقع الجغرافية وربما يستثنى من ذلك ملابس (حورس) لافتقادها إلى الرؤية الجمالية وملابس طيفون وشيخ البلد للمباشرة فى استخدام الأسود والأحمر تعبيرا عن الشر وإن نجحت فى الاحتفاظ بالتميز بين الشخصيتين واللمسة الجمالية لكل منها .

الإضاءة ولغة الإظلام

يتميز كرم مطاوع من بين جيل الرواد من المخرجين بقدرته على تحويل الإضاءة من مجرد الإنارة أو تجميل المشاهد إلى استخدامها كسلاح معبر يكمل به رؤيته الكلية للعرض حتى إن بعض النقاد والمتخصصين يطالبون بتدريس خطة إضاءته إلى طلاب المعاهد الفنية وخاصة تلك المسرحيات التى أبدع فيها مثل (روض الفرج) .

وقد لعبت الإضاءة فى مسرحية (إيزيس) دورا أساسيا فى تكميل وتجميل العرض فلم تستخدم فقط للانتقال بين المشاهد أو لاستكمال أجزاء الديكورات والجو النفسى التى تقدمه بل تعدت ذلك إلى الدخول إلى عمقه الشخصى والتعبير عن خلجاتها وليس أدل على ذلك من مشهد الطعنات الثلاث وذلك من خلال جملة حوارية واحدة تقولها **إيزيس** (قلبى يحدثنى بخطر)

فيستغل كرم مطاوع لغة الصمت قبل هذه الجملة ونرى (ايزيس) وكأنها تطعن نفس الطعنات التى يطعن بها (اوزيريس) ومع كل طعنة تنخفض الإضاءة تقريبا (عشرين) درجة مع زيادة الخلفية الحمراء بدرجات متفاوتة .

كما يقدم (كرم مطاوع) بمشهد المحكمة الأخير درسا جديدا مستخدما لغة الظلام فيبدأ المشهد فى الظلام تماما ولا يضاء إلا مع كلمة توت (الا تعرفنى) إن المخرج هنا وكما يستخدم الشاعر أو الممثل أو المؤلف أحيانا لغة الصمت يستخدم ويستحدث لغة الظلام .

ويحسب للمخرج أيضاً استخدامه الرائع (للألترا) (الإضاءة التى لا تظهر إلا الألوان الفسفورية أو البيضاء) فى مشهد المركب والبحر وهو المشهد الذى أضافه الكاتب الكبير توفيق الحكيم بناء على طلب كرم مطاوع .

الحركة المسرحية

من الصعب أن نقيم الحركة المسرحية وتصميمها عند مخرج كبير مثل كرم مطاوع فبخبرته الطويلة وذكائه المعروف وإيقاعه السريع استطاع بسلاسة أن يتخطى كل الصعوبات فى تصميم حركة المسرحية فقد استطاع بمهارة يحسد عليها أن يحدد لكل ممثل من الممثلين منطقته التمثيلية والحركية بحيث يصعب على أحدهم أن يحاول أن يغير أو يبدل أو يعدل من مكانه ولو خطوة واحدة وترك لهم بعد ذلك مساحة الإبداع الداخلية للإبداع دون القدرة على التشويه أو التبديل للصورة الاجمالية التى رسمها فى خياله . لقد فعل ذلك حتى مع المجاميع والأعداد الكبيرة فهو يزن المسرح أولا وبميزان حساس دقيق دون خلق أى نوع من التماثل يزنه بمنطق الفكر والحدث وليس بمنطق السذج الذى يعتمد على الكتل أو الأعداد البشرية وهو حين يقدم على الإخراج وتجسيد الحركة المسرحية فهو يرى مقدما قدرته باستخدام الديكورات أو الإضاءة أو الخلفيات على حصر هذه المساحة وتضييقها ويصمم الحركه بهذا المنظور .

وربما تكون الرؤية الشمولية للحركة مبهرة بدرجة كبيرة جدا ويتخيل المشاهد أن الحركة سريعة جدا وفى الحقيقة يعود سبب ذلك إلى رؤية المخرج الشاملة فى سرعة تغيير الديكورات وتغير أماكن الممثلين فى الظلام واستخدامه أحيانا للمسرح كاملا وأحيانا نصفه فقط ليتيح فرصة سرعة تغيير المشاهد من خلف الستارة الثانية فى الخلفيه .

ومما لا شك فيه أن كرم مطاوع استطاع بخبرته الطويلة أن يحافظ على الإيقاع الحركى العام ويقدم لنا حركة رشيقة اتسمت أحيانا بكثرة المنحنيات وأنصاف الدوائر حتى يكسر قاعدة الملل من الخطوط المستقيمة كما يحسب له أيضا قدرته على استخدام بعض الحركات والايماءات الفرعونية استخداما دراميا ليؤكد بها المعانى ويضع فى نفس الوقت نكهة الجو الفرعونى الذى يتناسب مع الملابس والعرض بصفة عامة .

الإخراج والرؤية الشاملة

سبق وان قررنا أن هذا العرض ليس له مؤلف محدد بل هو تأليف جماعى وبقيادة كرم مطاوع فهو بمثابة المؤلف الفعلى الذى قدم فكره ورؤيته الشاملة من خلال فكر توفيق الحكيم وكلمات صلاح جاهين وجمهور العاملين معه من فنانين وفنانات .

لقد أضاف كرم مطاوع شخصية جديدة هو (نورا) ابنة ملك بيلوس وربما قصد بهذه الإضافة إلى تأكيد العلاقات الأخوية بين مصر والعرب وذلك بتزويجها من الأمير (حورس) المصرى .

كما تدخل بالحذف فى بعض المنولوجات فى النص الأصلى ليستبدل أماكنها بأغانى صلاح جاهين التى بالطبع يسهل تلحينها وبالتالى تصميم الاستعراضات المناسبة لها .

ومن الإضافات الأخرى التى قدمها كرم مطاوع فى تناوله لهذا النص مشهد الثلاثى وهو المشهد الذى يلى مباشرة مشهد المبارزة بين (حورس) الابن المنتقم لأبيه (أوزيريس) وبين عمه الحاكم المغتصب (طيفون) فبعد نجاح (طيفون) فى التغلب على حورس بالخداع والمكر ووضعه بالمصيدة الشبكية يتخيل (حورس) حواره الوجدانى مع حبيبته (نورا) وكذلك حوارهما مع أمه (ايزيس) وفى هذا الحوار نكتشف تغير وجهة نظر (ايزيس) فى اعتمادها على السحر واقتناعها بضرورة التمسك بالطرق الشرعية والحق وإعداد القوة للوصول إلى الهدف المنشود وربما يكون هذا المشهد دليلا واضحا على وجود الرؤية الشاملة المسبقة للمخرج فى قدرته باستخدام الأجهزة الحديثة للصوتيات أن يجسد الإحساس بالحوار الوجدانى وأن يأتى صوت (الأميرة نورا) من الخلف مكانها ويأتى صوت (ايزيس) من امامه فى المقدمة بالرغم من استخدام التسجيلات الصوتية فى جميع أغانى العرض .

وربما تكون الإضافة الحقيقية للعرض هى هذه النظرة العربية للمأساة وأن جميع العرب شركاء وأن جسد (اوزيريس) وزع فى كل البلاد العربية بدلا من محافظات مصر وهذا بالطبع يجسد دور مصر القيادى فى المنطقة وبرغم اتفاقنا التام مع المضمون ونجاح تقديمه جماهيريا من خلال رقصات واستعراضات (إيزيس) مع مجموعات الباليه إلا أنه جاء صورة مكررة من استعراضات الأفلام وخاصة أنه يفكرنا باستعراض (بساط الريح) لفريد الأطرش هذا مع الفارق بالطبع .

ونستطيع أن نستخلص الآن حقيقة هامة سبق وأن ذكرناها قبل أن نصل إليها خلال هذا التحليل وهى أن كرم مطاوع كان يضع نصب عينيه المزاج الخاص لكل جمهوره سواء من المثقفين والنقاد أو العامة مع تقديم عرض درامى موسيقى (اوبريت) كبير يحاول من خلاله أن يرضى ويسعد الجميع .

محطة أخيرة :-

وقبل أن ننهى هذا المقال يطيب لنا أن نتساءل عن جدوى أن تتدخل الوزارة نفسها فى الإنتاج فمن المعروف أن هيئة المسرح أو قطاع المسرح هو قطاع من قطاعات وزارة الثقافة مثله مثل باقى القطاعات الأخرى له دوره المحدد وأساسه إنتاج الأعمال المسرحية وبذلك يصبح الوضع الحالى غير منطقى حين تتداخل السلطات والأعمال وتقدم الوزارة أعمالا مسرحية مستقلة عن قطاع المسرح إننا لا نعرف لمصلحة من يتم ذلك ولكن مما لا شك فيه أنه ليس لصالح المسرح والمسرحيين عامة . لقد سبق وتدخلت الوزارة وانتجت (عرابى زعيم الفلاحين) وصرف عليه مبالغ طائلة ثم تبعته أخيرا بعرض (إيزيس) وفى كل مرة يتم تعيين وانتداب إدارة إنتاج وموظفين ومن المنطقى أن أصحاب الخبرة هم موظفى قطاع المسرح الذين تتعارض مصلحتهم مع إنتاج مسارح القطاع لهذه المسرحيات ويطيب لهم هذا الإنتاج المستقل الذى يشرف عليه غير المتخصصين والذى ترصد له ميزانيات كبيرة ويتحمل العبء الحقيقى فى انتاجه المخرج بصفته المسئول عن العمل ويمثل باقى جماعة الفنانين والفنيين الذين يهمهم تقديم أعمالهم إلى الجمهور .

ولعلنا نأمل من السيد الدكتور/أحمد هيكل وزير الثقافة الحالى ألا تتورط الوزارة فى عهده فى انتاج مثل هذه الأعمال لأنها مهما عظم شأنها وتضخمت ميزانيتها هى أولا وأخيرا مسئولية المتخصصين بقطاع المسرح ولا نتخيل مثلا أن تتدخل مجلس الوزراء ليستورد سلعة أو ينتج منتجا جديدا مهما كانت أهميته وذلك لأن هناك المتخصصون الذين يجب عليهم أن يضطلعوا بمسئولياتهم كاملة ويحاسبوا عند التقصير .



فهرس الفنانين

المسلسل	الفنان	اللوحة	العدد	الصفحة
٩٢	صبرى منصور	القرية	٢	٤٨
٩٣	صفوت عباس	بورتريه	٣٩	٢
		بورتريه (أبيض وأسود)	٤٠	٤٥
		نور	٢٦	٢٥
٩٤	صلاح رمضان قطب	أمام منزل مضيء	١	٤٨
٩٥	صلاح طاهر	المعبد	٨	٢
		إسلاميات	١٩	٢
		أمام الأفق	٢٤	٢٣
٩٦	صلاح عنانى	من وحى ألف ليلة وليلة	١٥	٢
		صورة تذكارية	٣٤	٢
٩٧	صلاح كامل	ديكور	٤٦:٥٣	٢٤
	(ض)			
٩٨	ضياء العزاوى	تكوين حروفى	٨	١
		يوميات ٣	١٩	٢٣
		الحمامة (أبيض وأسود)	١٩	٢٩
		البطولة	٢٠	١
		صبرا وشاتيلا (أبيض وأسود)	٣٠	٢
		الرسوم المصاحبه لمواد العدد	٣٥	—
	(ط)			
٩٩	طارق ضياء الشرقاوى	الحصار (أبيض وأسود)	٣٩	٣٢
		القطيع (أبيض وأسود)	٤٠	٨
١٠٠	طارق فؤاد كامل	لوحتان	٣٨	٤٧
	(ع)			
١٠١	عادل السيوى	شطرنج	١٣	٢٤
		بورتريه (أبيض وأسود)	١٣	٢٥
١٠٢	عادل محمد أمين	من احياء مصر (فوتغرافيا)	٢٣	٤٧
١٠٣	عبد الخالق زين	خط عربى	٣٦	٢
١٠	عبد الرحمن المزين	عتابا	٢٧	٢٣
١٠٥	عبد العزيز درويش	بورتريه	٢٣	٢٥
١٠٦	عبد الفتاح البدرى	تحطيب (لوحتان)	٣٢	٢
١٠٧	عبد المنعم مطاوع	ملحمة مصرية	١٢	٢
١٠٨	عبد الهادى الجزار	غربيان	٤	٤
		إنسان السد العالى	٢٤	٢٥
		زوجة الفنان (الدراويش)	٣١	٢٣
		الرسوم المصاحبة لمواد العدد	٣٤	—
١٠٩	عبد الوهاب مرسى	دورة الحياة	٤٤	١
١١٠	عيلة يوسف مصطفى	زهرة (فوتغرافيا)	١٥	٤٧
١١١	عز الدين حموده	دوامات	١٦	٢٤
١١٢	عز الدين نجيب	الشمس والصبار	٤	٤٧
		الحصار	٧	٤٧
		الحاوى	١٣	٢٥
		عربة الترمس	١٣	٢٦
		بائع الحلوى	١٣	٢٦
١١٣	عصام بدر	الرحلة	٥١	٤٧
١١٤	عصمت داوستاشى	تكوين	٥	٤٧
		خمسة وخميسة	١٣	١
		براءة	١٧	٢٦
١١٥	عدلى رزق الله	من مجموعة الورده	٣	٢
		من مجموعة القواقع	٣	٢٥/٢٤
		تكوين	٩	٢٣
		الوردة والمرأة	٢٨	٢٥
		انفجار	٤٠	٢٥/٢٤

المسلسل	الفنان	اللوحة	العدد	الصفحة
		الوردة	٤٠	٤٧
		الرسوم المصاحبة لمواد العدد	٤٧	—
١١٦	على الدسوقى	باتيك	١٠	٢
		باتيك	١٥	١
١١٧	على المليجى	مسطحات جلدية	٧	٢
١١٨	على حسن	طائر	٢٧	٤١
١١٩	عليه يوسف مصطفى	كده رضا (فوتغرافيا أبيض وأسود)	٤٦	٤٧
١٢٠	عمر جهان	الرسوم المصاحبة لمواد العدد	٣٣	—
١٢١	عمر عبد العزيز	خزف زلطى	٢٥	٢
١٢٢	عمرو مصطفى	من فن الخيامية	٤٢	٤٨
	(غ)			
١٢٣	غالب ناهى	الوحدة	٢٧	١
	(ف)			
١٢٤	فاتح المدرس	الأسرة	٢٢	٢٣
١٢٥	فاروق بسيونى	الرسوم المصاحبة لمواد العدد	٤٩	—
١٢٦	فاروق شحاته	ضحايا دعاة الحرية	١١	٢٣
١٢٧	فازاريللى	تكوين (أبيض وأسود)	١	٦
١٢٨	فتحى أحمد	طابور الموت اليومى (أبيض وأسود)	٤	٢٣
		تكوين (أبيض وأسود)	٥	٢٣
		مأساة	١٧	٣٢
		زخارف مصرية	١٨	٢
١٢٩	فتحى توفيق	الخروج (نحت)	٢٠	٢٤
		الأمومة	٢٠	٢٦
		طلوع	٢٠	٢٦
١٣٠	فرانشسكو دى جويا	العارية (أبيض وأسود)	١٢	٤٦
		اسكتش (أبيض وأسود)	١٢	٤٦
		العارية	١٢	٤٧
		إعدام الثوار (أبيض وأسود)	٢٦	٣٧
١٣١	فلاديمير تمارى	القدس عربية	٢٥	٤٧
١٣٢	فنسنت فان جوخ	صورة شخصية	١٠	٢٤
		زهرة الخشخاش (أبيض وأسود)	١٠	٢٤
		القصر	١٠	٢٥
		بورتريه	١٠	٢٦
١٣٣	فؤاد كامل	تكوين	٢٣	٢٥
١٣٤	فيرا تمارى	فولكلور فلسطينى	٢٥	٤٧
	(ق)			
١٣٥	قسطنطين برانكوزى	القبلة (نحت أبيض وأسود)	٧	٢٦
	(ك)			
١٣٦	كامل المغنى	قريتى	٤٢	٢
١٣٧	كاندنسكى	تداخلات	٣٦	٢٤
		أشجار ورياح	٣٦	٢٥
		لوحتان	٣٦	٢٦
١٣٨	كمال أحمد شريف	لوحتان (فوتغرافيا أبيض وأسود)	٢٩	٢
١٣٩	كمال أمين	امومة (أبيض وأسود)	٢٤	٢٦
١٤٠	كمال الدين بهزاد	مجموعة لوحات	٣٠	٢٥/٢٤
١٤١	كمال الدين خليفة	من وحى موسيقى فاجنر (فوتغرافيا)	١١	٢
		مشربية (فوتغرافيا ابيض وأسود)	١٨	٤٨
		مركب (فوتغرافيا ابيض وأسود)	٢٧	٤٧
١٤٢	كمال السراج	نغمة حرف السين	١٤	٢٣
١٤٣	كمال خليفه	بورتريه	٢٢	٢
		السمكة الطائرة	٢٤	٢٤
		ورود	٢٤	٢٦

الدراسات التشكيلية

فهرس القاهرة للسنة الأولى - موضوعات

الدراسات الأدبية

الدراسات المسرحية

فكر

المسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٣٩	القيم الروحية والمنهج العلمى	د. زكى نجيب محمود	١	٦
٤٠	ليفى اشتراوس والأنثروبولوجيا البنائية	إميل توفيق	٢٧	٣٦
٤١	المادة والطاقة فى الفلسفة	د. عبد القادر محمود	٢	١٤
٤٢	محمد المثل الاعلى للحياة الإنسانية	د. اسماعيل الدفتار	٤٣	٩
٤٣	مشروع المودودى للبعث الإسلامى	د. محمد عمارة	١٨	١٠
	فى مواجهة الجاهلية الموروثة		١٩	١٣
	فى مواجهة الجاهلية الوافدة		٢٠	٤
	نقد الحضارة الغربية		٢١	١٢
	عودة إلى نقد الحضارة الغربية		٢٢	١٠
	التفاعل الحضارى		٢٣	٢٠
	الموقف من القومية		٢٤	٤
	الديمقراطية عند المودودى		٢٥	١٣
	أداة البعث		٢٦	٤٢
٤٤	المفهوم التكاملى للثقافة	يوسف ميخائيل أسعد	٣٤	٤
٤٥	من رسالة التوحيد (القرآن)	الإمام محمد عبده	١٨	٢٢
٤٦	موت الشخصانية	آيت وعلى محمد	١٦	٣٢
٤٧	المويرا (عود إلى الجذور)	د. يمنى ظريف الخولى	٤٧	٨
٤٨	هوامش فلسفية على محيط المثلث والمربع والدائرة	د. عبد القادر محمود	١٤	٢٧
٤٩	وقفة مع البوصيرى فى سياحته الصوفية	د. عبد القادر محمود	١٧	٨

الشعر العربى

المسلسل	الموضوع	الشاعر	العدد	الصفحة
١	أجراس القرنفل	حمرى بحرى	٤٧	٦
٢	إسكندرية	حسن فتح الباب	١١	١٤
٣	الأسئلة	درويش الأسيوطى	٣٣	١٣
٤	إعتذارية إلى يارا	أحمد زرزور	٥١	١١
٥	اعتراف	محمد فرج	٥٣	١١
٦	أغنية للشجرة	محمد القدوسى	٢٩	٨
٧	إلى أبى القاسم الشابى فى ذكراه الخمسين	لمية عباس عمارة	٣	١٤
٨	إلى أين ؟	عبد الله السيد شرف	١٠	١٧
٩	إلى دمشقية	أنس داود	٤٤	١٣
١٠	إلى روح سناء محيدلى	طه حسين سالم	١٣	١٤
١١	امرأة	محمد بدوى	٤١	١٧
١٢	إنه يدس المسدس فى ظهرى	وصفى صادق	٨	١٤
١٣	إبادة فى عيون العراق	عبد الستار سليم	٢٦	١٦
١٤	الأيام الأخيرة	أحمد عبد السلام شلبى	٤١	١٧
١٥	آية من ديمومة العذاب	صلاح والى	٣١	١٠
١٦	البحث عن قصيدة	محمد طنطاوى	٥٢	١٥
١٧	بحر	أشرف أبو اليزيد	٣٨	١٢
١٨	البحر	منير فوزى	٤٣	٣٠
١٩	بحث	محجوب موسى	١٨	١٣
٢٠	بنفسجة إلى ليس	حسن طلب	٤٦	١٠
٢١	تجارب مجهضة	عبد المنعم عواد يوسف	٢١	١٠
٢٢	التجليات	حسن النجار	١٩	٢١
٢٣	تل الزعتر	وليد منير	١	١٨
٢٤	تلبية	أحمد زرزور	٥٠	١١
٢٥	تحولات فى زمن السقوط	صلاح والى	٤	١٤
٢٦	ثلاث أغنيات إلى الشراع	صابر عبد الدايم	٣٤	١٠
٢٧	الثلج واللهيب	أحمد محمود مبارك	٤٢	١٤
٢٨	ثنائية	محمد آدم	٦	١٢
٢٩	ثورة الرماد	عبد العليم القبانى	٣٧	١١
٣٠	جرونيكا . . تونس . . فلسطين	صلاح والى	٣٨	١٣
٣١	جنود الله	محمود ممتاز الهوارى	٣٦	١٥
٣٢	حدث فى قريتى	حامد نفادى	٥١	١٠
٣٣	حديث عن الأوتار والزهور	أحمد محمود مبارك	١١	١٥
٣٤	الحزن	محمد حلمى حامد	٢٢	٨
٣٥	الحصار الجميل	محمد رضا فريد	٢٦	١٧
٣٦	الحقيقة	عبدالسلام سلام	٤٤	١٢
٣٧	الحلم	ناجى عبد اللطيف	٢٤	١٢
٣٨	الحلم والقلب	عبد الفتاح شهاب الدين	٢٥	١٦
٣٩	حوار مع زهرة تنتحر	إسماعيل محمد السبع	٢٩	٩
٤٠	الخروج من دائرة الحب	ناجى عبد اللطيف	٢٤	١٣
٤١	الخروج من مملكة الحلم	محمد عبدالسلام	٣٩	١٠
٤٢	خسارة رابحة	عبداللطيف عبدالحليم	٤٥	١١
٤٣	خواطر الراعى	ناهيد أبو زهرة	٣٢	٩
٤٤	دائرة كسوف الشمس	وصفى صادق	٣٣	١٢
٤٥	الدُّجال على ظهر المدينة	محمد على الفقى	٥١	١١
٤٦	دموع لا تجف	طاهر أبو فاشا	٩	١٩
٤٧	رباعية	محمد سليمان	٢٢	٩
٤٨	رتوش على وردة الكينونة	أحمد زرزور	٣٠	١١
٤٩	رجع الصمت	إسماعيل عقاب	٥٠	١١
٥٠	رجلان	عبدالمقصود عبدالكريم	٣٢	٨
٥١	ركامات	وفاء وجدى	٢٠	٨
٥٢	روضة الحسن	فيصل طاهر أبو فاشا	٣٠	١١
٥٣	رؤيا من زمن مجهول	حسن النجار	١٩	٢٠
٥٤	الريح موعدنا	هاشم زقالى	٩	١٨
٥٥	الزوجة الثانية	إبراهيم عيسى	٢	١٧
٥٦	السر الأعظم	حسين على محمد	٢٩	٩
٥٧	السراب	عبدالعليم القبانى	٢٨	١١
٥٨	السفينة والرحلة والجزيرة	عبدالمنعم عواد يوسف	٢٦	١٧
٥٩	السقوط فى الليل	حسين على محمد	٧	٢١
٦٠	سقوط المدينة النحاسية	فولاذ عبدالله الأنور	١٥	٨
٦١	السمان	مصطفى غنيم	١٢	١٠
٦٢	السندباد العاشق	إبراهيم عيسى	٦	١٣
٦٣	سؤال	إبراهيم عيسى	١٣	١٥
٦٤	سيناء تعرفنى وأعرفها	فؤاد سليمان مغنم	٣٦	١٤
٦٥	الشوق فى ملكوت العشق	أحمد سويلم	٥	١٢
٦٦	شوقى يبدأ من حيث أتيت	محمد فتحى رشوان	٢٨	١٠
٦٧	الصباح فى القاهرة	جليلة رضا	١٧	١١
٦٨	صبى فى يوم عطلة	كمال نشأت	١٤	١٤
٦٩	الصديق الراحل « إلى العوضى الوكيل فى ذكراه	عبداللطيف عبدالحليم	٣٣	٨
٧٠	صمت	عماد أحمد غزالى	٢٣	٩
٧١	الطلل	عبدالعليم القبانى	٣١	١١
٧٢	طير	محمود نسيم	٤٠	١٥
٧٣	عاشق الإسكندرية	محمد يوسف	٤١	١٦
٧٤	غرفة حب	محمود حسن إسماعيل	١٢	١١
٧٥	عصافير كفر الشيخ	سمير عبد الباقى	٢٥	١٧
٧٦	عن الرحيل	أحمد محمود مبارك	٢٧	١٣
٧٧	عين شمس	فؤاد حداد	٤٥	٢٣
٧٨	عودة الصمت	عبد اللطيف عبد الحليم	٢١	١١
٧٩	عودة قابيل	عبد المنعم الأنصارى	٣٥	١٥
٨٠	العودة من الحقل	ناهيد أبو زهرة	٢٢	٩
٨١	الغريب	مهدى محمد مصطفى	١٧	١٠
٨٢	الغطاء الذهبى	محمد برهام	٣٨	١٣
٨٣	الفراشات تشرح الموقف	أحمد زرزور	٥٣	١٣
٨٤	فى حب بغداد	سعد درويش	٤٨	١٠
٨٥	فى دهشة غربتها	جمال القصاص	٤٠	١٤
٨٦	فى رحلة الأحزان	اسماعيل الشيخة	١٩	٢١

المسلسل	الموضوع	الشاعر	العدد	الصفحة
٨٧	القادم	عبد المنعم الأنصارى	١	١٩
٨٨	قالت التوراة وقال التلمود	عبد الستار سليم	٣٧	١٠
٨٩	القاهرة والليل	سالم حقى	٤٤	١٣
٩٠	قدر	سعد درويش	٣	١٥
٩١	قصائد قصيرة	حلمى سالم	١٠	١٦
٩٢	قصائد	مفرح كريم	٥٣	١٢
٩٣	قصيدتان	كمال نشأت	٣٥	١٥
٩٤	قصيدة إلى صلاح عبد الصبور	أحمد عبد المعطى	٢٨	٢٤
٩٥	القصيون	محمد مهران السيد	٣٥	١٤
٩٦	القيظ	حسين على محمد	٧	٢٠
٩٧	كليوباترا ومفتاح البحر	أحمد فضل شبلول	٢	١٦
٩٨	كينونة	أحمد زرزور	٥٠	١٠
٩٩	لا أتسع للغناء الميت	أحمد زرزور	٥٢	١٥
١٠٠	لا عزاء	محمود عبد الحفيظ	٤٩	٢١
١٠١	لا يبطل السم أن الكأس بللور	عبد الرحمن عبد المولى	١٦	١١
١٠٢	اللعبة الخطرة	عبد المنعم الأنصارى	٨	١٥
١٠٣	لماذا الرحيل ؟	محمد خضر عرابى	٥٢	١٤
١٠٤	لمحة مودعة	محجوب موسى	١٨	١٣
١٠٥	محاولة	شادى صلاح الدين	٤٦	١١
١٠٦	مدى	رفعت سلام	٢٧	١٢
١٠٧	مرقص الأوحال	عادل يني	٤٢	١٤
١٠٨	المعنى	محجوب موسى	٣٤	١١
١٠٩	مكة	عادل عزت	١٦	١٠
١١٠	منابع الحزن	اسماعيل عقاب	٧	٢١
١١١	من اللزوميات	عبد اللطيف عبد الحليم	٢٣	٩
١١٢	من نيل مصر	صلاح عيد	١٥	٩
١١٣	مهلك يا مولاى قليلاً	نصار عبد الله	٣٤	١١
١١٤	موت صديق	عبد العليم القبانى	٤٣	٣١
١١٥	موج عينيك	اسماعيل عقاب	١٤	١٤
١١٦	نبى الفقراء	عبد السلا سلام	٢٧	١٣
١١٧	نحن الشعراء	عبد القادر محمود	٢٥	١٧
١١٨	النصف الثالث	احمد اسماعيل	٢٣	٨
١١٩	نفس ضعيفة	عبد الله السيد شرف	٤٠	١٥
١٢٠	هزيمة	عماد أحمد غزالى	٤٣	٣١
١٢١	هل حبك رحلة اصطياف ؟	جمال محمد فرغلى	٣٠	١٠
١٢٢	وأين اليقين ؟	عدلى فرج خليل	٤٦	١١
١٢٣	الوجود	إبراهيم عيسى	٥	١٣
١٢٤	وعن الأمس لا تسل	أحمد محمود مبارك	٣٩	١١
١٢٥	وفاء	حسين عفيف	٤	١٥
١٢٦	وقد فرغت كأسى	عبد العليم القبانى	٤٩	٢١
١٢٧	وهل الجهات الأربع انتحرت ؟	وليد منير	٤٥	١٠
١٢٨	يارا على هيئة الطير	أحمد زرزور	٤٩	٢٠
١٢٩	يا نديمى	عبد الله السيد شرف	٢٠	٩
١٣٠	يوميات رجل من العصر الجاهلى	عصام أبو زيد	٤٢	١٥

الشعر المترجم

المسلسل	الموضوع	المترجم	العدد	الصفحة
١	أب غريب (شين انج)	جمال التلاوى	٢٣	٤٠
٢	الاثنا عشر شهراً (بان تى دوان)	إبتهال سالم	٢٥	٤٤
٣	أحزان القمر (زالو كوستاس)	د. أحمد عتمان	١٣	٣١
٤	إذا ما نعقت البومة مرة أخرى (جون هينز)	وليد منير	٩	٣٦
٥	أغنية للحياة (ارجيريس إفتاليوتيس)	د. أحمد عتمان	٧	٢٢
٦	أنغام من سيمفونية الربيع (يانيس ريتسوس)	د. أحمد عتمان	١٥	٣٨
٧	أنشودة الحياة (ايلوار)	د. جوزين جودت عتمان	٤	٤٥
٨	أوراق الخريف (فيكتور هوجو)	د. هيام أبو الحسين	٤٦	٤٢
٩	أين أنا من هذا الزمان ؟ (يواخيم يمر)	د. فايزة السيد عبد الرحمن	١٤	٣٢
١٠	تأملات (فيكتور هوجو)	محمد طنطاوى	٦	٤٣
١١	التأملات (فيكتور هوجو)	د. هيام أبو الحسين	٤٥	٢٢
١٢	تعب (مور بييرجو)	محمد طنطاوى	٢٧	٤٣
١٣	جمال هذا العالم (إيلارى فورونكا)	محمد طنطاوى	٢١	٣٩
١٤	الخبز (فولفجانج بورشرت)	د. منى نويشى	٥	٣٩
١٥	خطيبى بملابسه البيضاء (امبرو جاستور)	د. عبد اللطيف عبد الحليم	٣٢	٤٥
١٦	الدرب الحر (رابندرانات طاغور)	فؤاد كامل	٥١	٢٣
١٧	الدموع الكسولة (لورد تينيسون)	محمد طنطاوى	٣٥	٤٣
١٨	رسالة إلى الشهداء السود (ليو بولد سنجور)	محمد طنطاوى	٣٧	٤٣
١٩	رغبة (نيلسون موبيرجو)	محمد طنطاوى	٣١	٢٧
٢٠	شعر بقلبه الكسول (فرانشيسكو برينيس)	طلعت شاهين	٣٣	٤١
٢١	الشعر (أوكتابيوباث)	طلعت شاهين	٣٠	٣٤
٢٢	طالب المال (جوته)	د. فايزة السيد عبد الرحمن	١٢	٤٣
٢٣	على الطريق (باول فيمر)	د. باهر الجوهرى	١٦	١٥
٢٤	عندما تقسم حبيبتى (شكسبير)	ادوارد عدلى حلمى	٤٨	٤١
٢٥	غنائيات عاملات السردين (جاك بريفير)	د. رائف بهجت	٣	٢١
٢٦	فى الصيف كما فى الشتاء (جاك بريفير)	د. رائف بهجت	١	٤١
٢٧	فينوس أو الحب خالق الأشياء (لوكر يتيوس)	د. أحمد عتمان	١١	٣٧
٢٨	القفص (دافيد باسكوين)	وليد منير	٢٩	٢٣
٢٩	قصيدتان قصيرتان (جاك يريفير)	د. أحمد درويش	١٠	٣٥
٣٠	قصيدتان فن السياسة ــ إلى فتاة (و . ب . يتيس)	وليد منير	١٩	٤٤
٣١	قصيدة فى أكتوبر (ديلان توماس)	دسوقى فهمى	٢٠	٣٦
٣٢	كرامة النساء (شيللر)	د. كمال رضوان	٥	٤٣
٣٣	الكلمة (ماريا البيرة للكائى)	د. عبد اللطيف عبد الحليم	٢٤	١٩

القصة العربية

القصة المترجمة

علم

التحقيقات واللقاءات

الكتب

الرسائل الخارجية

أبواب



القاهرة
أدب • فكر • فن

● تصميم حلى ● نعمت الله رياض ●



● من لوحات الفنان محمد خجى ●